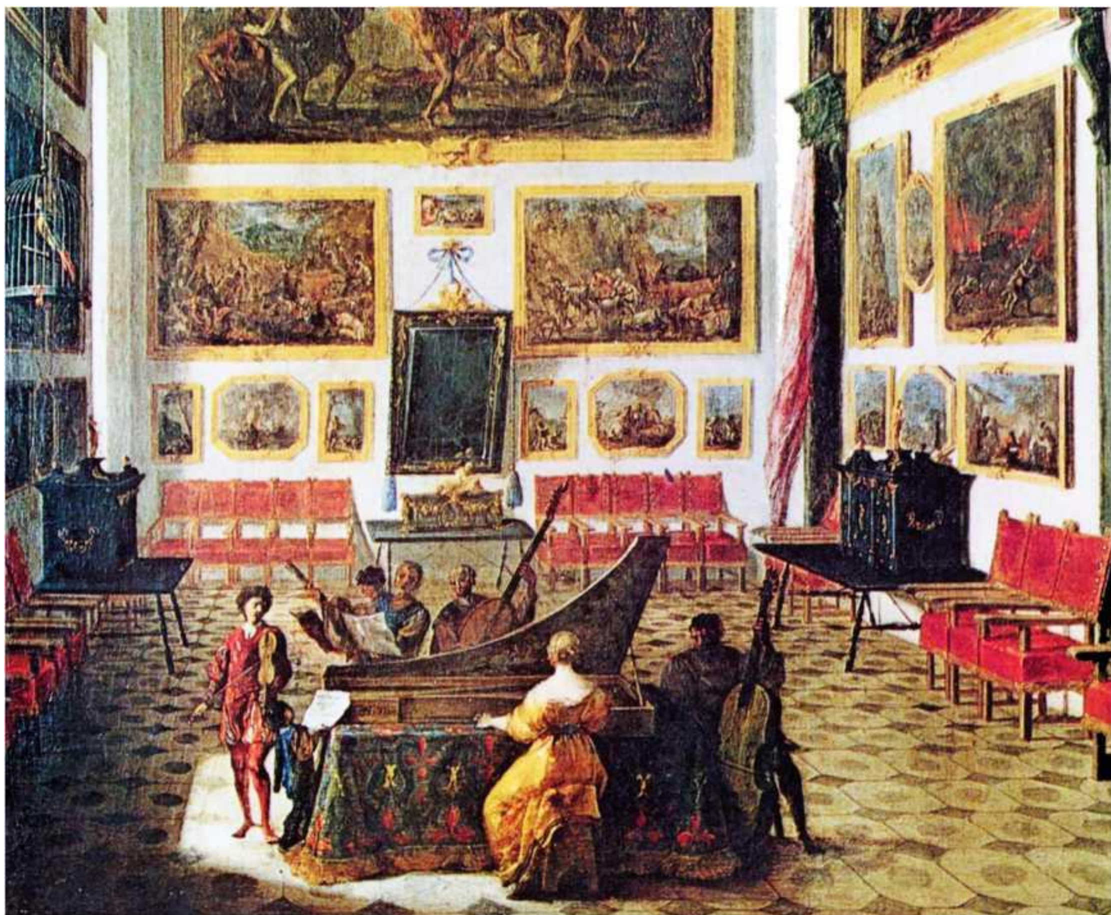


ARNALDO MORELLI

# TEATRUL PRIVIRII ȘI AUZ

## MUZICA ȘI LOCURILE SALE ÎN EPOCA MODERNĂ

BIBLIOTECA MUZICALĂ ITALIANĂ

Studii și eseuri

sau 11 sau

Volum publicat cu sprijinul
Departamentului de Științe Umane
al Universității din L'Aquila

Grafica si layout: Ugo Giani
Pe copertă: Johann Heinrich Schönfeld, *Musikalische Unterhaltung* (cca. 1670), Dresda, Gemälde Galerie (detaliu)



lim@lim.it - ^^w.lim.it



ISBN 978-88-7096-926-9

ARNALDO MORELLI

# TEATRUL PRIVIRII ȘI AUZ

## MUZICA ȘI LOCURILE EI

### ÎN ERA MODERNĂ

BIBLIOTECA MUZICALĂ ITALIANĂ

Rezumat

# MUZICĂ ȘI ARHITECTURĂ

## O RELAȚIE STRĂVECHE CĂTRE UNA NOUĂ
## PERSPECTIVA ISTORIOGRAFICĂ

„**Cele** mai mari realizări se obțin, nu în centrul unei discipline, ci pe terenul impenetrabil, riscant și nebătut pe care se întâlnesc două discipline.” (Giuseppe Billanovich)

În 1567, rugat să ofere o opinie cu privire la proiectul noii catedrale din Brescia, Andrea Palladio a răspuns că bisericile ar trebui construite „în așa fel și cu o asemenea proporție încât toate părțile împreună să aducă o dulce armonie ochilor celor care le privesc”, deoarece „proporțiile vocilor sunt armonia urechilor, așa cum cele ale măsurătorilor sunt armonia ochilor noștri”.1 Nici măcar marele arhitect nu a scăpat de fascinația relației dintre muzică și arhitectură, care timp de secole a alimentat, precum un joc infinit de oglinzi, influențe interpretative reciproce . O relație de lungă durată, care a fost întotdeauna capabilă să se regenereze și să se adapteze la schimbările profunde din cultură din Evul Mediu până în prezent, exploatând sugestiile ușoare ale numerelor și un lexic comun, inclusiv termeni precum ritm, proporție, armonie, măsură, simetrie și alții.

În vremuri mult mai recente - acum epuizate de utilizarea unor viziuni simbolice, metaforice, numerologice, mistice și structurale - interesul pentru relația dintre muzică și arhitectură s-a mutat către o perspectivă istorică mai concretă, pentru a considera părțile unei clădiri în raport cu practicile muzicale care s-ar fi putut desfășura în interiorul lor. Prin urmare, au fost ridicate întrebări cu privire la interacțiunea dintre spațiul arhitectural și sunet, din perspective fizico-acustice, istorico-sociale și antropologice . Autorii tratatelor despre teoria și practica muzicii moderne timpurii erau bine conștienți de legătura dintre locuri și muzică. La mijlocul secolului al XVI-lea, Nicola Vicentino, în celebrul său eseu *„L'antica musica” (Muzica antică),*[1]

1 C. în RUDOLF WH. **FLOWER,** *Principii arhitecturale în epoca umanismului,* Torino, Einau di, 1964, p. 113 (ediție originală: *Principii arhitecturale în epoca umanismului,* Londra, Institutul Warburg, 1949 ) .

*„Redus la practica modernă”* (Roma, 1555) a abordat problema realizării muzicii „în biserici și alte locuri mari și spațioase”, sugerând interpretarea „meselor, dialogurilor și altor lucruri care să fie interpretate cu diverse instrumente amestecate cu voci”, în două sau trei coruri „pentru a obține o intonație mai mare”. [2]În secolul al XVII-lea, teoreticienii și compozitorii erau conștienți de multitudinea stilurilor de interpretare și cântare în comparație cu cele din secolul precedent.[3] În soluționarea unei controverse privind diferite stiluri muzicale la mijlocul acelui secol, compozitorul roman Marco Scacchi, dirijorul corului regelui Poloniei, a împărțit muzica în trei stiluri: *ecclesiasticus, cubicularius* și *theatralis.* [4] [5]adică, bazate pe locurile pentru care muzica era destinată. Această afirmație ne ajută să înțelegem cum stilurile, înțelese ca un complex de practici atât compoziționale, cât și performative, erau strâns legate de locuri, convenții sociale și moduri de interpretare. Prin urmare, spațiul arhitectural nu era un recipient neutru pentru muzica care rezona în el, iar muzica, la rândul ei, era altceva decât indiferentă față de locul pentru care era destinată. Distribuția spațiilor interioare ale unei clădiri și poziționarea muzicienilor în raport cu publicul dezvăluie mentalitatea unei epoci și semnificația pe care muzica o dobândea pentru un anumit grup social într-un context dat, uneori mai elocvent decât ar putea-o face orice partitură. Reflecția asupra acestor probleme m-a determinat, în urmă cu aproximativ douăzeci și cinci de ani, să încep cercetări asupra relațiilor dintre spațiile arhitecturale și muzică, abordând întrebări aparent simple - poziția orgilor și a corurilor de-a lungul timpului - dar poate din acest motiv puțin sau deloc luate în considerare în domeniul muzicologiei istorice · Transformările profunde din practica muzicală dintre Evul Mediu și începutul epocii moderne, mai ales atunci când sunt observate pe o perioadă de mai multe secole, devin – în opinia mea – și mai clare dacă sunt iluminate de o reflecție asupra spațiilor arhitecturale și a evenimentelor muzicale care au avut loc în interiorul lor.

Schimbările epocale care au avut loc în muzica sacră între secolele al XVI-lea și al XVII-lea, când practica polifonică a cappella a cedat treptat locul practicii concertate pentru voci și instrumente, ar fi mai puțin de înțeles dacă nu am sesiza câteva detalii elocvente ale noii amenajări arhitecturale a interioarelor bisericilor care a avut loc în aceeași perioadă, care a implicat mutarea

---

2 Citat în LAURA **MORETTI,** *„Muzică policorală și spațiu arhitectural”,* în *Comori ale muzicii venețiene din secolul al XVI-lea. Muzică policorală, Giovanni Matteo Asola și Giovanni Croce,* catalogul expoziției, editat de Ian Fenlon-Antonio Lovato, Veneția, Fondazione Levi, 2010, pp. 45-69: 45.

3 **LORENZO** BIANCONI, *Il Seicento,* Torino, **EDT,** 1982, p. 47 (Istoria muzicii editată de Societatea Italiană de Muzicologie, 5 ) .

4 MARCO» SCACCHI, *Scurt discurs despre muzica modernă,* Varșovia, Peter Elert, 1649.

5 Această cercetare, care a început la începutul anilor 1990, a primit **un** impuls decisiv datorită *unei burse* de la Centrul de Studii Renașterii Italiene al Universității Harvard de la Villa I Tatti, Florența, în anul universitar 1994–1995, pentru proiectul *Orgă, Liturghie și Arhitectură Religioasă în Italia Renașterii.* Aș dori să-i amintesc cu afecțiune și recunoștință pe regretatul director Walter Kaiser și pe directoarea Bibliotecii Muzicale Morrill de la Villa I Tatti, Katrina Bosi, pentru sprijinul pe care mi l-au oferit în acel an și, în calitate de *cercetător asociat,* în anii următori.

orgilor și a corurilor în puncte ale clădirii clar vizibile adunării.[6] [7]

Din sfera ecleziastică, cercetarea mea s-a extins apoi la spațiul curții, o temă care, în urma magistralei cărți a lui Norbert Elias despre societatea curții, a devenit punctul central al unei importante tendințe istoriografice în ultimele decenii ale secolului al XX-lea. [8]Examinarea „pădurii de simboluri” [9]compusă din ceremonii, ritualuri și protocoale mi-a permis să arunc o lumină asupra sistemului semantic care a făcut explicită reprezentarea puterii. Prin această lentilă istorico-antropologică, am investigat și aranjamentul arhitectural al interioarelor palatelor aristocratice ca răspuns la cerințele în schimbare ale poziționării sociale și ale protocoalelor ceremoniale, prin care statutul proprietarilor, membri ai elitei unui stat, era manifestat „lumii”. [10]Prin urmare, cercetarea mea își propune să ofere muzicologiei istorice un punct de vedere diferit pentru a distinge și înțelege semnificația genurilor și formelor muzicale, altfel clasificate până acum conform unor scheme taxonomice abstracte, concepute pe modelul pozitivist al *Musikwissenschaft -ului secolului al XIX-lea* .

În ultimele două decenii, relația dintre spațiul arhitectural și muzică, neglijată anterior de ambele discipline, a stârnit un interes considerabil, în special în rândul unor istorici ai arhitecturii, care au căutat să pună în lumină anumite aspecte de design și funcționalitate ale clădirilor, atât ecleziastice, cât și laice, care anterior rămăseseră neexplorate. Arhitectura bisericilor, oratoriilor, palatelor și vilelor a fost astfel reinterpretată dintr-o nouă perspectivă, bazată pe documente și studii, și în unele cazuri însoțită de o încercare de verificare experimentală prin teste acustice în clădirile examinate. [11] Este însă dificil de crezut în fidelitatea absolută a acestor reconstrucții acustice, având în vedere numeroșii factori implicați. La aceste probleme critice se adaugă faptul, nu nesemnificativ, că investigațiile efectuate de istoricii arhitecturii par să se bazeze pe noțiuni generice istorico-muzicale care nu iau în considerare complexitatea - și în unele cazuri chiar imprevizibilitatea - practicilor muzicale în raport cu mediile, liturghia și ceremoniile. Este acum bine stabilit că muzica scrisă nu poate surprinde varietatea practicilor muzicale nescrise și nici nu ne poate oferi vreodată o idee precisă și obiectivă despre cum „suna” o anumită muzică într-un

6 ARNALDO MORELLI, *„Pentru ornament și serviciu”: Orgi și aranjamente arhitecturale în bisericile toscane ale Renașterii,* „I Tatti Studies, VII, 1997, pp. 279–303, și ID., *„La orgă și în cor”. Spațiu arhitectural și practică muzicală în bisericile italiene în timpul Renașterii,* în *Spațiu și cult. Relațiile dintre clădirea bisericii și utilizarea liturgică din secolul al XV-lea până în secolul al XVII-lea,* lucrările conferinței (Florența, Kunsthistoriches Institut, 27–28 martie 2003), editată de Jorg Stabenow, Veneția, Marsilio , 2006, pp. 209–226.

7 NORBERT ELIAS, *Die höfische Gesellschafi. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie,* Neuwied - Berlin, Luchterhand, 1969 (tr. italiană: *The court society,* Bologna , Il Mulino, 1980).

8 Pentru o analiză a acestei linii de studiu în contextul italian, vezi *„Curtea și spațiul: treizeci de ani mai târziu”,* editată de Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2012.

9 În acest sens , expresia, împrumutată din etnoantropologie, este utilizată **de** Marcelo FANTONI, *Curtea Marelui Duce: Forme și simboluri ale puterii Medici între secolele XVI și XVII,* Roma, Bulzoni, 1994, p. 15.

10 Fundamentală în acest sens este **monografia lui Patricia Waddy, „** *Palatul roman din secolul al XVII-lea. Utilizarea și arta planului”,* New York - Cambridge ( MA ) , Architectural History Foundation - MIT Press, 1990.

anumit mediu. Cu toate acestea, abia recent un segment poate mic, dar rodnic, al muzicologiei istorice a abandonat ideea de a considera *tradiția scrisă* și *cea nescrisă — pentru* [a] folosi un termen drag lui Nino Pirrotta — ca domenii separate ale transmiterii muzicale, inversând astfel perspectiva istoriografică tradițională pentru a surprinde în muzica scrisă urmele practicilor nescrise care stau la baza acesteia.11 În această perspectivă reînnoită, studiul locurilor de execuție se poate, așadar, dovedi a fi un instrument de o utilitate considerabilă.

Pentru a supraviețui, istoriografia trebuie să-și reînnoiască metodele și să pună în permanență noi întrebări. „Fiecare obiect istoric", așa cum afirma Marrou, „ridică[11] [12]„Ridică întotdeauna o pluralitate de probleme și se poate preta la un număr infinit de întrebări" [13]și nici măcar nu putem ipoteza ce și câte întrebări vor continua să ridice aceleași obiecte. Însăși rezultatele cercetării ne arată că, privind un grup de obiecte sau documente despre care credeam că au fost analizate exhaustiv dintr-o perspectivă diferită, este posibil să se concepă proceduri de investigație noi, originale, care decurg dintr-o problemă nouă pe care dorim să o abordăm și, eventual, să o rezolvăm. Numai în acest fel putem evita reducerea istoriei muzicii la limitele înguste ale istoriei muzicii scrise, genurilor și formelor sale și putem contribui la scrierea unei istorii generale – înțeleasă ca *o historia civilis* – care până acum a fost dezvoltată cu puțină atenție pentru experiența

---

11 Pe lângă opera de pionierat a lui MICHAEL FORSYTH, **Clădiri pentru muzică: Arhitecții , muzicianul și ascultătorul din secolul al XVII-lea până în prezent*,* Cambridge, Cambridge University Press, 1985 ( tradus din italiană: *Edifici per la musica: l'architetto, il suonano, il pubblico dal Seicento a oggi*, Bologna, Zanichelli, 1987 ) , vezi volumele colective mai recente *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, editată de Deborah Howard și Laura Moretti, Milano, Bruno Mondadori, 2006; *Sunet și spațiu *în Veneția renascentistă *. *Architecture, muzică, acustică*,* ed. Deborah Howard și Laura Moretti, New Haven, Yale University Press, 2009; **Sala de muzică în Franța și Italia din epoca modernă timpurie*. *Sunet, spațiu și obiect*,* ed. Deborah Howard și Laura Moretti, Orford, Orford University Press, 2012; și monografiile LAUREI MORETTI, *De la Incurabili la Pietà. Bisericile Ospedali Grandi din Veneția între Arhitectură și Muzică (1522-1790),* Florența, Olschki, 2008; și MASSIMO BISSON, *Minunate Mașini ale Jubilării. Arhitectura și Arta Orgilor din Veneția în timpul Renașterii ,* Veneția - Verona, Fondazione Giorgio Cini - Scripta, 2012.

12 Fără pretenția de a fi exhaustiv, aș dori să amintesc cel puțin lucrările Annae MARIA BUSSE BERGER, *„Mnemotehnică și polifonie Notte Dame* ", Journal of Musicology, XIV/3, 1996, pp. 263-298; EAD., Muzica medievală *și arta memoriei,* Berkeley, University of California Press, 2005; STEFANO LORENZETTI, *„La sventurata musica...* si *veloce nel morire." Relations between music and the art of memory between the XVI and XVII centuries,* Recercare, XIV/ 1-2, 2002, pp. 3-30; IBIDEM, *„Arboream inspiciasfiguram." Figures and places of memory;* IBIDEM, *„Scritte nella mente"? Muzica pentru claviatură a lui Giovanni Gabrieli și arta „compoziției improvizate",* în *Giovanni Gabrieli. Transmisie și recepție a unei tradiții muzicale venețiene,* ed. Rodolfo Baroncini - David Bryant - Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 135-148; ROBERT GjERDINGEN, *Muzică în stilul galant,* Orford University Press, 2007; GIORGIO SANGUINETTI, *Arta departmentului. Istorie, teorie și practică,* New York, Orford University Press, 2012; PHILIPPE CANGUILHEM, *L improvisația polifonică la Renaștere,* Paris, Classiques Garnier, 2015; și volumul recent *Studii în improvizația istorică. De la* canto super librum *la partimenti,* ed. Massimiliano Guido, Londra - New York, Routledge, 2017.

13 HENRI-IRÉNÉE MARROU, *Cunoștințe istorice,* Bologna, il Mulino, 1988, p. 56.

muzicală.[14]

Capitolele din această carte se bazează pe lucrări prezentate la conferințe interdisciplinare - organizate de Kunsthistoriches Institut din Florența (2003), Deutsches Historisches Institut din Roma (2004), Universitatea din L'Aquila (2008), Universitatea din Cambridge - Centrul de Cercetare în Arte, Științe Sociale și Umaniste (2009), Centrul de muzică barocă de Versailles (2012) și Institución Milá y Fontanals, Centro de investigación en Humanidades del Consej o Superior de Investigaciones Científicas en Cataluña, Barcelona (2017). Aceste lucrări, publicate parțial în volumele acestor conferințe, au fost reelaborate, actualizate și însoțite de un aparat iconografic pentru a crea o sinteză coerentă a ceea ce autorul a dobândit în peste douăzeci de ani de cercetare pe aceste teme.

14 FRANCO ALBERTO GALLO, *Introduction,* in *Music and History between the Middle Ages and the Modern Age,* editat de Franco Alberto Gallo, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 9-29, and ID., *Historia civilis e cultural heritage,* «il Saggiatore musicale», VIII, 2001, pp. 15-20.

# TEATRUL VEDERII

# ȘI AUDITULUI

## «LA ORGĂ ȘI ÎN COR»

### SPAZIO ARCHITECTONICO E PRASSI MUSICALE NELLE
### **BISERICA ITALIANĂ ÎN TIMPUL RENAȘTERII**

Printr-o coincidență singulară cunosc le descrizioni di due solemni e analo ghe cerimonie svoltesi în Santa Maria del Fiore a Firenze a distanza di un secolo e mezzo circa Nella prima, del 1436, l'umanista Giannozzo Manetti și sofferma sonoro della cerimonia per la consagrazione della nuova cattedrale: [1]

> «Între timp, cu atâtea și atâtea voci muzicale felurite, uneori se cânta, alteori se cânta cu atâtea simfonii ridicate spre cer. [... ] cu atâtea simfonii de armonii și cu atâtea consonanțe mai diverse de instrumente, toate locurile răsunau într-un mod regal».

În al doilea, din 1589, canonicul catedralei Agostino Lapini relatează că:[15] [16]

> «se dădea în cântece și sunete cu care se umpleau amvoanele și orgile, ieșind din piramidă, care era deasupra răstignirii corului, un nor unde erau șapte cântăreți, care cântau și cântau toți împreună, atât cei de la orgă, cât și cei de la amvoane, făcând un concert foarte dulce».

O diferență substanțială între cele două descrieri, în ceea ce privește muzica, este imediat evidentă: prima mărturie, a lui Manetti, se referă doar la impresiile auditive pe care majoritatea celor prezenți le-au perceput ca parte a *continuumului sonor obișnuit* al liturghiei, în ciuda faptului că a fost interpretat motetul *„Nuper rosa rum jl ores”* de Guillaume Dufay, care a devenit ulterior una dintre cele mai faimoase piese din istoria muzicii occidentale. [17]A doua mărturie, a lui Lapini, se concentrează în schimb pe impresia vizuală, sau mai degrabă pe impactul vizual constituit de ansamblul de coruri de cântăreți distribuiți pe diverse „amvonuri”, adică locuri ridicate vizibile din public.

---

15GIANNOZZO MANETTI, *Orație despre fast laic și pontifical în sfințirea bazilicii florentine,* ed. în EUGENIO BATTISTI, *Il mondo virtuale delle fable,* în *Umanesimo e esoterismo,* atti del convegno ( Oberhofen, 16-17 septembrie 1960 ) , editat de Enrico Castelli, Padova, CEDAM, 1960, pp. 291-320: 317-319.

16 AGOSTINO LAPINI, *Diario fiorentino ... dal 252 al 1596,* editat de Giuseppe Odoardo Corazzini, Firenze, Sansoni, 1900, p. 286

17 Observația este preluată din FRANCO ALBERTO GALLO, *Introducere,* în *Muzică și istorie între Evul Mediu și Evul Modern,* editată de Franco Alberto Gallo, Bologna, E Mulino, 1986, pp. 11-12.

prezent. O comparație a celor două descrieri oferă o relatare exemplară a transformării radicale care a avut loc nu doar în practica muzicii sacre în timpul secolului al XVI-lea, ci probabil în întreaga practică liturgică, din care, evident, muzica era o parte integrantă și nu marginală. Timp de secole, muzica și liturghia au împărțit același spațiu în cadrul clădirii sacre și nu este o coincidență faptul că acesta a fost - și este - numit „cor". Muzica sacră, înțeleasă aici ca intonarea textelor liturgice, a fost văzută încă de la originile creștinismului ca o formă înaltă de rugăciune și cult. De-a lungul Evului Mediu și chiar și în perioada modernă timpurie - merită subliniat - muzica sacră a constat în mare parte din cântec „simpl" sau „ferm" sau „gregorian", cântat la Liturghie, Vecernie și alte ore canonice de către capitole sau comunități monahale și conventuale.[18] [19]Alături de cântul plain, însă, au prins rădăcini două practici fundamentale ale cântului polifonic: contrapunctul (cântatul cum *orgă* sau *ad* librum), adică improvizația uneia sau mai multor linii melodice peste cântul plain, și „cântul figurat" (polifonia scrisă), ambele născute ca forme diferite de ornamentare a cântului liturgic, „pro servitio divino multimediali"? Polifonia, atât scrisă, cât și nescrisă, avea încă corul ca loc natural de interpretare. Documentele și rarele dovezi iconografice par să confirme că în secolele al XV-lea și al XVI-lea, înainte ca bisericile să sufere transformări arhitecturale radicale, cântăreții de cânt figurat în momentul interpretării erau în general plasați pe o scenă (sau amvon) specială, separată de pupitru (sau cititor) pentru cântul plain în zona corului (Fl g. 1.1).

În secolul al XV-lea, la Catedrala din Ferrara se înregistrau plăți „pentru cântăreții care cântau în cor la sărbătoarea în cinstea Domnului, deoarece a intervenit Domnul Leonelus Estensis". [20]Un document din 1492 confirmă existența unui „pozolo di cantaduri che era soso în corul palatului episcopal, unde cântăreții menționați anterior obișnuiau să cânte când Excelența Domnului nostru [Ducele de Ferrara] venea la palatul episcopal", care a fost îndepărtat chiar în acel an. [21]La Roma, în 1492, Burckhardt vorbește despre un balcon pentru cântăreți situat în corul canonicilor, atunci

18 Totuși, rolul jucat de orgă în raport cu cântul gregorian sau cântul figurat nu trebuie trecut cu vederea. Despre acest aspect al practicii, vezi ARNALDO MORELLI, „ *Rolul orgii în practicile interpretative ale polifoniei sacre italiene în timpul Cinquecento-ului* ", Musica disciplina, L, 1996, pp. 239-270.

19 FRANCO ALBERTO GALLO, *Polifonia în Evul Mediu,* Torino, EDT, 1991, p. 17. Citatul provine din celebrul tratat al Anonimului 4.

20 ENRICO PF.VEP.ADA, *Viața muzicală în Biserica Ferrarese în secolul al XV-lea,* Ferrara, Capitolul Catedralei, 1991, p. 25 ( deja publicat ca *Viața muzicală în Catedrala Ferrara în secolul al XV-lea. Note și documente,* «Rivista italiana di musicologia», XV, 1980, pp. 3-30 ) .

21 PF.VEP.ADA, *Viața muzicală în Biserica din Ferrara,* p. 47. Mutarea s-a datorat probabil construcției simultane a noului cor proiectat de Biagio Rossetti. Cântăreții menționați în documente au fost angajați să interpreteze muzică polifonică pentru a da prestigiul cuvenit prezenței marchizului Lionello d'Este.

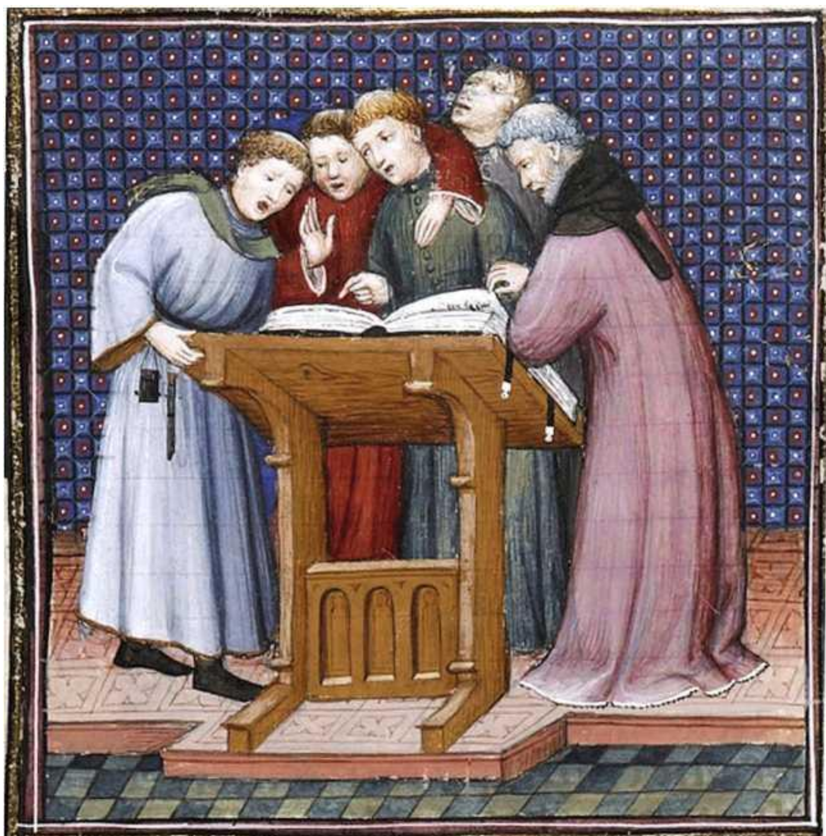


**Fig.** 1.1: *Bible historíale de Jean de Beny* **(ca.** 1400 ), Paris, **Bibliothèque nationale de France ,** *Mss. Français* 20090. **Cântăreți polifonici în jurul pupitrului.**

situată în transeptul sudic al bisericii San Giovanni in Laterano, «Supra voltam sive tribunam prope organum existentem». [22]În 1493, Beatrice d'Este, într-o scrisoare către sora sa Isabella, relatează că, în timpul celebrării solemne a căsătoriei dintre Bianca Maria Sforza și Maximilian de Habsburg în Domul din Milano, «la cele două capete ale corului au fost amenajate două locuri proeminente, unul pentru cântăreți, celălalt pentru trompete». [23]La începutul secolului al XVI-lea, în bazilica romană Santa Maria Maggiore, o platformă pentru cântăreți a fost amplasată în cor «Sub orgă». De asemenea, [24]știm că în 1501, în momentul reconstituirii capelei muzicale,

22 SIBLE DE B L AA **uwv**, *Cultus et decor. Liturghie și arhitectură în Roma antică târzie și medievală,* 2 vol., Vatican City, Biblioteca, Apostolica Vaticana, 1994, **1**, p. 270.

23 WILLIAM F. PRIZER, *„Bernardino Pijfaro and the Pifari and Trombones of Mantua: Wind Instruments in an Italian Court,* " Rivista italiana di musicologia, **xvi**, 1981, pp. 151-184: 175; MARCO DI PASQUALE, „ *Aspecte ale practicii instrumentale în bisericile italiene între Evul Mediu și Epoca Modernă timpurie* ", Rivista internazionale di musica sacra, XVI, 1995, pp. 239-268: 254.

24 DE BLAAUWv, *Cultus et decor,* p. 371.

„Corgamul” existent în vechiul cor al Santa Maria del Fiore din Florența fusese mărit pentru o mai mare comoditate a „capelei cântului figurat”; de fapt, după ce a fost «erecta et facta quaedam capella cantus figurati [ ... ] et viso qualiter canando in pulpit existenti in choro diet ecclesie non est diet cathedra vel pergamum capax», s-a hotărât că «dictum pergamum addi et maiorem fieri, adeo quod possint omnes possibilit omnes in cantores in eo stare] et can e cantores in eo forma et Pollaiolo caput magistro diet opera videbitur». [11] Vasari mai relatează că în catedrala florentină Giuliano di Baccio d'Agnolo «cu intervenţia lui Bandinello a început numitul cor şi [ ... ] a mai făcut alte două arcade asemănătoare care formează o cruce cu intrarea şi altarul; și acestea pentru două amvonuri, cum avea și cel vechi, pentru muzică și alte nevoi ale corului și altarului.”[25] [26]O medalie comemorativă a conspirației Pazzi, operă a lui Bertoldo di Giovanni (1478), ne oferă pe ambele părți o reprezentare interesantă a vechiului cor al catedralei florentine; în așchia cu inscripția „ LAVRENTIVS MEDICICES SALVS PVBLICA” şi chipul lui Lorenzo de Medici, se pare că se poate distinge în extrema dreaptă, pe un plan ridicat, amvonul cântăreților (Fig. 1.2).[27] [28] [29]

Încă din anii 1570, în San Petronio din Bologna, cântăreții de cântec figurat cântau în interiorul corului de pe propriul pupitru, departe „de legislatura [sic] a cantus firmus și de locurile canoanelor”, provocând o oarecare dezordine în timpul celebrărilor liturgice? [4] La Domul din Milano, regulamentul din 1572 pentru capela muzicală prevedea că dirijorul și cântăreții trebuiau să meargă „pe lector pentru a cânta”. Un raport de la sfârșitul secolului al XVI-lea confirmă că cele două „lectrini pentru muzică”, din care cântau cântăreții capelei , erau plasate în cor, sub orgi. [b] Dintr-o descriere a Domului din Pisa, înainte de incendiul din 1595, aflăm că „în partea dreaptă a corului se afla un amvon mare, capabil să găzduiască mulți oameni, făcut pentru

25 FRANK D' Acco N E , *Capelele muzicale de la Catedrala și Baptisteriul Florentine în prima jumătate a secolului al XVI-lea,* «Journal of the American Musicological Society», XXIV/1, 1971, pp. 1-50:2.

26 GIORGIO VASARI, *Vieţile celor mai excelenţi pictori, sculptori și arhitecți* (Florența, Giunti, 1568 ) , ediție revizuită. Roma, Newton Compton, 1991, p. 829 *(Viața lui Baccio d'Agnolo, arhitect florentin* ) .

27 Această „amvonă a dirijorului de cor” nu are nicio legătură cu nișa cărților de cor din centrul corului, discutată în MARI CA S. TACCONI, *„Catedrală și ritual civic în Florența medievală târzie și a renaşterii. Cărțile de slujbă ale Santa Maria del Fiore”,* Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 41-42.

28 OsVALDO GAMBASSI, *Capela muzicală a S. Petronio. Maeștri, organiști, cântăreți și instrumentiști din 1436 până în 1920,* Florența, Olschki, 1987, pp. 13-14. Documentul , care conține o notă informativă scrisă pentru cardinalul Gabriele Paleotti, episcop de Bologna, poate fi probabil datat în epoca dirijorului de cor Stefano Bellini (1570-1576 ) .

29 Aceasta este ceea ce reiese dintr-o descriere a catedralei datând din cca. 1593-1600; cf. AURORA **Scorri,** *Arhitectură și reformă catolică în Milano lui Carlo Borromeo,* «L'arte», V, 1972, nn. 18-20, pp. 54-90: 83.




**Fig. 1.2: Bertoldo di Giovanni, medalie comemorativă a conspirației Pazzi (1478), Florența, Muzeul Bargello.**

capela muzicienilor", situată în fața orgii, care la rândul ei era așezată „sus sub cupolă". [30]În cele din urmă, în 1591, în catedrala din Ravenna, vizita apostolică a afirmat că «intus eundem chorum manent cantores et exercertur musica» într-un «locus elevatitus qui esset satis satis capax pro i morpsis can pergamis pergamis pro i morpsis can pergamis maioribus».[31] Prin urmare, documentul pare să confirme că amvonul ridicat în cor era cea mai comună poziție în bisericile mai vechi.

---

30 IGINO BENVENUTO SUPINO, amvonul *de Giovanni Pisano în catedrala din Pisa,* «Archivio storico dell'arte», v /2, 1892, pp. 65-92: 74.

31 RENATO CASADIO, *Orga din Mitropolia din Ravenna,* «Note d'archivio per la storia musicale», xv, 1938, pp. 175-188: 180-181. Abia în 1605 episcopul Pietro Aldobrandini a decretat ca orga — până atunci «positum fere in medio, a latere dextero in ingressu» — să fie plasată «in ecclesia parte quae choro vicinior sit»; ibid., p. 181.





**Fig. 1.4: Jacopo Zucchi, *Liturghia Sfântului Grigore cel Mare* (1575), Roma, Sfânta Treime a Pelerinilor , detaliu al pergolei cu cântăreți.**

important, care avea un grup permanent de cântăreți. [32]O idee vagă despre aceste amvonuri ne este dată de o pictură de Jacopo Zucchi, care înfățișează Liturghia *Sfântului Grigore cel Mare,* creată în 1575 pentru biserica Trinità dei Pellegrini, comandată de Ferdinando de' Medici, care este înfățișat purtând somptuoase robe de ceremonie de cardinal: deasupra, în spatele sfântului celebrant, putem vedea un amvon, ridicat la câțiva metri de sol, pe care un grup de cântăreți cântă în fața unui mic pupitru (Fig. 1.3, 1.4).

32Despre avantajele acustice ale lojilor ridicate pentru cântăreți, vezi DOROTHEA BAUMANN, „ *Muzică și acustică în Italia secolului al XIV-lea",* în L' *Ars nova italiana del Trecento,* ***VI,*** editat de Giulio Cattin-Patrizia Della Vecchia, Certaldo, Polis, 1993, pp. 343-360: 350-351.

Orgile erau în general amplasate în diverse poziții, dar întotdeauna aproape de cor: [33]pe peretele lateral al corului; într-o intercolumnie a navei la înălțimea corului în sine; pe punte (sau despărțitor); pe un perete perimetral la înălțimea zonei corului. În bisericile medievale, după cum se știe, corului i se rezerva un spațiu în nava centrală din fața altarului mare, înconjurat de un zid. În 1373, în Catedrala din Siena este documentată o „scenă [pentru orgi] care a fost construită deasupra noului cor". [34]În 1400, în Catedrala din Orvieto, noua orgă a fost amplasată „iuxta columnam maiestatis Annuntiatae super comm ipsius ecclesiae". [35]În 1438, în Catedrala din Pisa, orgile au fost amplasate „in choro vel supra comm ecclesie maioris". [36]În 1443, în catedrala San Lorenzo din Perugia, pentru a adăposti noua orgă, a fost construită o „pergolă" în intercolumnie, lungă cât întregul perete lateral al corului și proeminentă cu un picior mai departe decât acesta.[37]

În 1496, în biserica Servi din Cesena, noua orgă a fost amplasată „suso el coro rubato alto". [38]Poziția orgii, întâlnită cel mai frecvent în bisericile medievale cu trei nave, este în ultimul intercolumniu al navei centrale. Această dispunere este documentată, de exemplu, la Bologna în

33 Despre problema amplasării orgilor, vezi ARNALDO MORELLI, *«Per ornamento e servizio». Organs and architectural arrangements in Tuscany churches of the Renaissance,* «I Tatti Studies», VII, 1997, pp. 279-303.

34 VITTORIO **LUSINI** , *Catedrala din Siena, vol.* **I , Siena, Tip. S. Bernardino,** 1911 , p. 3 3 3.

2 1. LUIGI FUMI, *Catedrala din Orvieto și restaurările sale,* Roma, Società Laziale Tipografico-Editrice, 1891, p. 293, doc. **cm.** Această informație este confirmată și de un alt document din același an: «În ridicarea balconului deasupra corului diecezei ecleziastice pentru a putea fi amplasată acolo o orgă mai mică și nouă»; ibid., p. 293, doc. CIV. Trebuie menționat că orga veche a catedralei din Monreale (1503), la fel ca aceasta din Orvieto, era plasată lângă prima coloană a navei care delimita incinta corului , după cum reiese dintr-o gravură din secolul al XVII-lea reprodusă în G **i** OVAN BATTISTA VAGLI CA, *Gli organi antichi nel territorio monrealese,* Palermo, Associazione artistico musicale «Ignazio Sgarlata», 1991, p. 25.

36 FRANCO BAGGIANI, *Organele primatului din Pisa,* Pisa, Pacini, 1981, p. 12.

37 „O pergolă făcută din scânduri sau țigle pentru fabricarea și construirea de orgi în biserică, și anume în cor, și pe care se plasează o pergolă sau țigle deasupra orgilor, și anume lungimea unui stâlp spre sacristia bisericii în capul corului, spre altarul mare, până la peretele de la capătul corului și lățimea până la latura corului menționat în vârf și un picior dincolo de el, și înălțimea parapetului deasupra terasei sau țiglelor, tivită și decorată cu trei picioare, așa cum se poate desena într-o hârtie de bumbac [...]»; cf. ADAMO Rossi, *Giunte ai maestri d'organi e di legname,* «Giornale di erudizione artistica», **m,** 1874, p. 281. Pergola a fost proiectată pentru a găzdui «o pereche de orgi [...] de șapte picioare și jumătate», de către dominicanul Riccardo di Chiavelli da Camerino; ibid., p. 278.

38 Citatul provine din *Caosul lui Messer Lulian Fantaguzzi (începutul* secolului **al XVI -lea** ) . Vezi MARIO GRADAR A, *Muzica în «Caosul» lui Fantaguzzi. Cronicile din Cesena între secolele al XV-lea și al XVI-lea,* «Romagna. Arte e storia», n. 30, 1990, pp. 27-38: 33-34. În 1563, la Todi, în Santa Maria in Camuccia, noua orgă, de dimensiuni modeste (4', cu cinci registre), a fost amplasată «in pectorale super chorum», probabil deasupra unuia dintre elementele incintei corului; vezi VALERIA SARGENI, *Un contract din secolul al XVI-lea pentru orga de la Santa Maria in Camuccia in Todi,* «Esercizi Musica e Spettacolo», ns, Il, 1992, pp. 71-77: 77.



**Fig. 1.5: Veneția, Santa Maria Gloriosa dei Frari, cor cu orgi pe pereții laterali, deasupra scaunelor.**

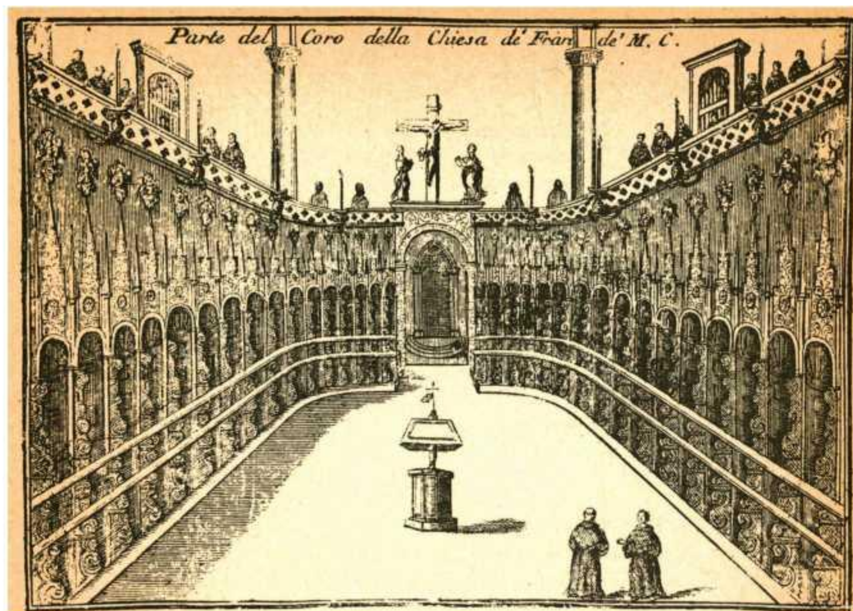



**Fig. 1.6: Corul bisericii Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneția, în Vincenzo Coronelli, *Singularitățile Veneției* (1710).**

San Petronio și Santa Maria dei Servi, în catedrala din Ferrara, în Santo Stefano din Veneția; și chiar și astăzi, în bisericile italiene unde această dispunere a corului în fața altarului a supraviețuit: Santa Maria dei Frari din Veneția (Fig. 1.5, 1.6), Santa Maria Maggiore din Bergamo și San Sigismondo din Cremona, orgile sunt plasate pe peretele lateral al corului. [39]Dar exemplele ar putea fi mult mai numeroase. Orga a fost plasată lângă cor deoarece funcția sa principală era de a „răspunde" atât cântului plain, cât și cântului figurat; cu alte cuvinte, de a dialoga în versuri alternante cu cântăreții atât ai cântului gregorian, cât și ai polifoniei, dar nu de a-i acompania, așa cum confirmă unele documente din secolele al XV-lea și al XVI-lea.[40] La Ferrara în 1440, un moştenire în favoarea călugărilor franciscani prevedea ca orga să fie «magno et pulcherrimo ut habiliter responderi possit per fratres dicti conventus dulcibus sonis eiusdem organi».[41] [42] [43]În biserica Ognissanti din Florența, într-o placă așezată pe corul corului orgii construite de Onofrio Zeffirini în 1565, mai citim: «DOM ut divinas laudes mortalium mens sensu ar trebuit hoc instrumentum vocum cantibus respondens Johannes Ma ria Michaelis Angeli filius faciendum curavit IMD LXV»? [8]

Încă de la sfârșitul secolului al XV-lea, există știri despre transformări în interiorul bisericilor medievale. După cum citim în unele documente ale vremii, „podurile" (sau „despărțiturile"), care împărțeau interiorul bisericilor în două părți, au fost eliminate, iar în același timp corurile au fost îndepărtate și mutate în spatele altarului principal. La Bologna, biserica San Giacomo Maggiore, de fapt, a fost „transformată din anul 1497 până în 1498 [...] au plasat altarul în fața corului, îndepărtând mulțimea care era în mijloc pentru a face loc

39 A se vedea respectiv LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Orgii,* în *Bazilica San Petronio,* Bologna, Cassa di Risparnio di Bologna, 1984, p. 313; OSCAR MISCHIATI, *Historical Profile and Outline of the Restauration,* in *The Restoration of the Organs of San Petronio,* Bologna, Alfa, 1982, p. 13; ID., *Tradițiile de construcție de orgă ale bisericii Santa Maria dei Servi din Bologna,* în *Orga Santa Maria dei Servi din Bologna în tradiția muzicală a ordinului,* Bologna, Centro di studi OS M ., 1967, p. 65-94; ADRIANO CAVICCHI, *The Cathedral Organ in the Musical and Organ Building Tradition of Ferrara: A Proposal for an Ideal Reconstruction,* în *San Giorgio e la Principessa de Cosmè Tura,* editat de Jadrankka Bentini, Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 95-122; FERDINANDO APOLLONIO, *Biserica și mănăstirea S. Stefano din Veneția,* Veneția, Fabbris, 1911, p. 31-32; OSCAR MiscHIATI - LIVIO CHUDOBA, *Organele Bazilicii Santa Maria Gloriosa dei Frari din Veneția,* Veneția, Fundația Giuseppe Volpi di Misurata, 1971; *Orga monumentală a bisericii San Sigismondo din Cremona,* editată de Cesare Nisoli *et al.,* Cremona, Turris, 1995.

40 Despre funcția orgii în practica muzicii sacre din secolul al XVI-lea, vezi MORELLI, *Rolul orgii.*

41 ENRICO PEVERADA, *Contractul pentru orga de la San Paolo din Ferrara și alte informații despre construcția de orgi în secolul al XV-lea,* «L'organo», xx, 1982, pp. 37-56: 53.

42 BRUNO FRESCUCCI, *Construcția de orgi în secolele al XV-lea, al XVI-lea și al XVIII-lea. Şcoala de la Cortona,* Cortona, Calosci Press, 1983, p. 71.

43 GASPARE NADI, *Jurnal bolognez,* cit. în GERMANA PICONI APRATO, *Arhitectura bisericii S. Giacomo,* în *Templul San Giacomo maggiore din Bologna,* Bologna, Officine grafiche poligrafici fi Resto del Carlino, 1967, p. 40; în 1483 Giovanni Bentivoglio, stăpân *de facto* al orașului și patron al bisericii, a observat că «culoarul care traversa biserica [ ... ] ocupa în mod prea rușinos numitul templu și l- a îndepărtat»; cf. CHERUBINO GHIRARDACCI, *Despre istoria Bolognei ,* cit. în PICONI APRATO, *Arhitectura bisericii S. Giacomo,* p. 39.

corpului bisericii”. La Roma, în 1539, biserica

Cardinalul florentin Niccolò Ridolfi s-a gândit să „scoată corul din mijlocul bisericii Minervei [...] și să-l plaseze în spatele capelei mari în care urmează să fie amplasate mormintele [lui Leon al X-lea și Clement al VII-lea ], astfel încât lucrarea să fie mai evidentă și să apară mult mai bine decât dacă corul menționat anterior nu ar fi fost schimbat”. [44]În majoritatea cazurilor, orgile și amvonurile pentru cântăreți nu urmau corurile în noul spațiu destinat acestora; și aceeași situație se întâmpla și în bisericile nou construite. Este logic, de fapt, că noua dispunere din secolul al XVI-lea, cu altarul deschis vederii adunării - în fața corului amplasat acum în absidă - impunea ca în timpul liturghiilor solemne (cum ar fi Liturghia sau vecernia de duminică și de sărbători), cântăreții să fie amplasați în zona transeptului sau în partea terminală a navei, în contact vizual cu altarul. De altfel, trebuie menționat că, pentru nevoile slujbelor zilnice celebrate în cânt simplu, bisericile erau uneori dotate cu o a doua orgă, mai mică, care urma să fie amplasată în cor. Soluția lui Palladio din San Giorgio din Veneția este destul de unică: orga a fost plasată în spatele altarului, pe un fel de pod care desparte biserica de corul din absidă (Fig. 1.7 ); în acest fel, orga unică putea servi atât pentru slujbele festive, cât și pentru slujbele zilnice ale călugărilor. Orgile au rămas adesea în poziția lor inițială în nava centrală (Florența, Annunziata) sau în culoare sau între coloane (Ferrara, Catedrală; Modena, San Pietro; Roma, Santa Maria Maggiore și Sant'Agostino), sau au fost plasate în transeptul bisericii (Volterra , Catedrală; Piacenza, San Sisto); mai rar, când anumite motive nu au permis această soluție, au fost plasate la intrarea în presbiteriu, lângă altar.

Și mai interesant pentru investigația noastră este faptul că, începând cu mijlocul secolului al XVI-lea, cântăreții polifonici au început să cânte în afara corului, dintr-o poziție clar vizibilă adunării credincioșilor. După cum au evidențiat cercetări recente, este probabil ca deja la sfârșitul secolului al XV-lea, grupuri de instrumente (în special instrumente de suflat) să fi fost introduse în cele mai solemne ceremonii; mai târziu, începând cu mijlocul secolului al XVI-lea, în ocazii deosebit de solemne sau extraordinare (de exemplu, vizite de stat, victorii militare etc.), și cântăreții li se alăturau instrumentelor, amvonul orgii sau o altă scenă vizibilă adunării credincioșilor fiind locul desemnat pentru acest tip de interpretare.

---

44 GIUNCARLO PALMERIO - GABRIELLA Villetti, *Istoria construcției bisericii S. Maria sopra Minerva din Roma,* 1275-1870, Roma, Viella, 1989, pp. 121-122. Conform *Cronicii* dominicanului Ambrogio Brani ( cca. 1706 ) , corul a fost mutat în absidă în jurul anului 1544, când a fost fondată Compania Preasfântului Sacrament și tabernacolul a fost plasat pe altarul mare; vezi PALMERIO - Villetti, *Istoria construcției,* p. 144.



**Fig. 1.7: Veneția, San Giorgio Maggiore, orgă amplasată pe podul care separă biserica de cor.**

credincios. Această practică a dat naștere unui gen de interpretare complet nou, numit în documente „concerte de orgă" (sau „concerte de orgă") sau mai târziu - când practica a devenit comună - pur și simplu „concerte", care implicau interpretarea în comun a vocilor, instrumentelor și orgii.[45]

Un prim exemplu clar al noii practici poate fi găsit la Veneția, în Bazilica Sfântului Marcu: într-o notă manuscrisă a *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale* a lui Bartolomeo Bonifacio, scrisă în jurul anului 1559, se recomandă ca la solemnitatea Sfântului Marcu „SAU la fiecare solemnitate, una majoră să fie cântată la orgă de către cântăreți sau interpretată de muzicieni".[46] [47] [48] [49]În alte solemnități, cântăreții trebuiau să cânte «in pulpito magno cantorum», adică în „pergolo" sau „bigonzo" hexagonal plasat în fața iconostasului, dacă acesta nu era ocupat de Doge, altfel «in pulpito novo lectionum». Această practică – se pare – începuse după 1530, când Doge Andrea Gritti, prea bătrân și corpolent pentru a se urca pe bigonzo, a preferat să asiste la riturile oficiale din cor; de atunci, cântăreții capelei, dispuși anterior în cele două galerii de canto opuse construite de Jacopo Sansovino în interiorul corului, au început să cânte din bigonzo, denumit ulterior în documente și „pergolo dei musicians" sau «in pulpito magno cantorum» (Fig. 1.8). 33

„Concertele de orgă", pe lângă cele din Bazilica Sfântul Marcu din Veneția, unde au intrat definitiv în practica liturgico-muzicală curentă din 1568,3 [4] sunt apoi documentate în practica obișnuită a marilor sărbători și în Santa Maria Maggiore din Bergamo în 1570; în catedrala din Udine în 1577; în catedrala din Cremona și în bazilica Sant'Antonio din Padova în 1582.35 De la mijlocul secolului al XVI-lea încoace, există cazuri documentate de numeroase și importante biserici, supuse renovărilor

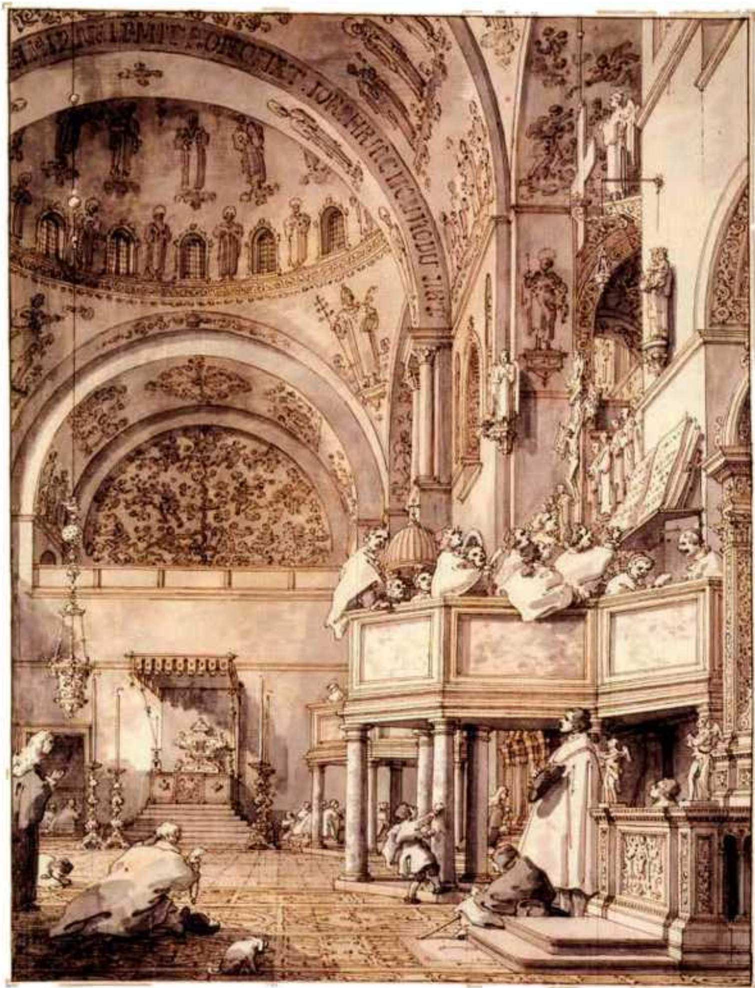
45 RODOLFO BARONCINI, *Contribuție la istoria viorii în secolul al XVI-lea. Violiniștii de la Scuola Grande di San Rocco din Veneția,* «Recercare», VI, 1994, pp. 61-190; DI PASQUALE, *Aspecte ale practicii instrumentale,* pp. 239-268; MORELLI, *Rolul orgii,* pp. 239-270 ; RODOLFO BARONCINI, *«În cor și orgă». Practica instrumentală în unele capele din Valea Po în secolul **al XVI-lea** ,* «Studi musicali», XXVII, 1998, pp. 19-51.

3 2. BARONCINI, *Contribuții la istoria viorii,* p. 132.

47 ANDREW HOPKINS, *Arhitectură și* i^^^ditas. *Doge Andrea Gritti și șansa din San Marco,* «Journal of the Society of Architecture Historians», LVI1 2, 1998, pp. 182-197: 192-193; LAURA MO RETTI, *Spații arhitecturale pentru muzică: Jacopo Sansovino și Adrian Willaert la St. Mark's,* «Istoria muzicii vechi», XXIII, 2004, pp. 153-184.

48 Girolamo da Udine a fost însărcinat să „interpreteze concerte de orgă pe cheltuiala sa, cu instrumente de suflat și cu doi dintre frații săi și alți muzicieni", în timpul sărbătorilor de Crăciun și Paște, „și al altor sărbători din an"; vezi ELEANOR SELFRIDGE-FLELD, *Muzică instrumentală în Veneția de la Gabrieli la Vivaldi,* Torino, ERI, 1980, p. 23; și GIULIO MARIA ONGARO, *Începuturile muzicii instrumentale în San Marco,* în *Capela Ducale din San Marco și muzica lui Giovanni Legrenzi,* editat de Francesco Passadore-Franco Rossi, Florența, Olscliki, 1994, pp. 215-226: 220.

49 Vezi respectiv BARONCINI, *«În cor și în orgă»,* p. 19-51; GIUSEPPE VALE, *Capela muzicală a catedralei din Udine,* «Note de arhivă despre istoria muzicală», VII, 1930, p. 87-201: 121; JESSIE ANN OWENS, fi *Cinquecento,* în *History of music at the Santo in Padova,* editat de Sergio Durante - Pierluigi Petrobelli, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 27-92, 285-338: 50-51, 67, 78-79.



Io Zuan Antonio da Canal, Ho fatto il presente disegnio delli Musici che Canta nella Chiesa Ducal di S. Marco in Venezia in' età de Anni 68 Cenza Ochiali, l'anno 1766.

**Fig. 1.8: Canaletto, Cântăreții Capelei San Marco din Veneția din „Pergolo dei Musici ” (secolul al XVII-lea). Hamburg, Kunsthalle.**

Mai mult sau mai puțin radicală, sau de construcție nouă, în care a fost construit un al doilea cor, simetric față de cel al orgii, special pentru a găzdui cântăreții și, dacă este necesar, instrumentiștii. În mod normal, aceste două corturi erau plasate simetric de o parte și de alta a arcului presbiteriului sau de-a lungul navei principale. La Catedrala din Parma, între 1557 și 1562, orga a fost reconstruită ***de la zero,*** împreună cu carcasa sa. Cu toate acestea, această carcasă, sculptată de Marco Genesio Callegari și decorată cu picturi de Girolamo Bedoli Mazzola, nu a fost înlocuită în cor la locul orgii anterioare , adică pe peretele din stânga corului.[50] [51]dar în ultima intercolumnie de la baza scărilor care duc la presbiteriu. Este semnificativ faptul că în fața orgii a fost construită o platformă egală și simetrică pentru muzică, adică pentru cântăreți și instrumentiști. Unul dintre primele exemple de cor dublu poate fi găsit la Pisa, în biserica Cavalerilor de Santo Stefano: aici, în 1569, Vasari a proiectat „două balcoane simetrice din marmură” pe lateralele arcului presbiteriului, desemnând „unul pentru orgă [...] celălalt pentru muzică”, adică pentru cântăreții polifonici, așa cum a scris arhitectul din Arezzo într-una din scrisorile sale (Fig. 1.9, 1.10 **)** . 37 La Catedrala din Siena, plățile către pictorul Bartolomeo Neroni, cunoscut sub numele de Riccio, sunt documentate în 1570 pentru lucrări în cor, inclusiv „proiectul orgii din fața Madonei” și „două desene pentru capela cântăreților cu fața spre sacristie”, adică pentru corul din fața orgii. 3 [52]În Catedrala din Volterra, lucrările de renovare interioară, proiectate de Francesco Capriani și efectuate începând în jurul anului 1580, au implicat, ca și în alte cazuri, eliminarea corului „in medio ecdesiae” și mutarea acestuia în presbiteriul din spatele altarului principal. În acest caz, două strane noi din piatră pentru cor au fost plasate simetric în capul celor două nave laterale, de o parte și de alta a arcului presbiteriului. [53]Una dintre cele două strane ale corului era destinată orgii, construită de Cesare Romani da Cortona în 1602-1603, [54]în timp ce cealaltă era probabil destinată cântăreților. La Parma, în 1590, „tâmplarul”

3 6. Din 1415 orga a fost plasată „deasupra [corului] unde se cântă Evanghelia”; vezi M **AR C** O PELLEGRI, *Orga catedralei din Parma,* Parma, Fondazione Cassa di risparmio di Parma, 2001, p. 18.

51 JOSEPHINE VON HENNEBERG, *Biserica Santo Stefano dei Cavalieri din Pisa: desene noi ,* «Antichità viva», **xxx**, 1991, pp. 29-42: 3 1-32, 40.

52 GAETANO MILANESI, *Documente pentru istoria artei sieneze,* 3 volume, Siena, Onorato Porri, 1854, I, p. 2-35. Termenul „capela cântăreților” se referă aici la amvonul sau corul din care avea loc cântatul.

53 LAURA MARCUCCI, *The Work of Francesco Capriani in the Cathedral of Volterra and the Renovation of Churches in the Post-Tridentine Era,* în *Eseuri în onoarea lui Renato Bonelli,* editat de Corrado Bozzoni - Giovanni Carbonara - Gabriella Villetti, 2 vol., Roma, Multigrafica, 1992, II, pp. 589-6 istituto dell'architettura dell'» ( Quote 589-6). ns, nr. 15-20, 1990-92). Această aranjare a celor două tribune de cor de ambele părți ale arcului presbiterului a fost cea mai populară în arhitectura romană din secolul al XVII-lea, așa cum vedem și astăzi în bisericile Santa Maria in Vallicella, Santa Maria in Traspontina, Santa Maria del Popolo, Santa Maria sopra Minerva și Santa Maria del Gesù.

54 FRESCUCCI, *Arte organaria,* p. 187-191.



**Fig. 1.9: Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri, interiorul bisericii cu „balcoanele" Vasari pe lateralele arcului presbiteriului.**

Francesco di Gianguidi «a început să realizeze pozalele corului din oratoriul Madonna della Steccata», similare cu cele ale orgii construite deja în 1542.[55] [56] La Bergamo, în Santa Maria Maggiore, în anii 1592-93, două orgi noi au fost amplasate pe două strane de cor, pe laturile arcului presbiteriului.

O descriere a bazilicii Santa Maria in Trastevere din Roma, datând de puțin timp după 1594, afirmă în mod explicit că „chorus cantorum" era plasat în transeptul stâng, în fața orgii din transeptul drept și, prin urmare - așa cum vedem și astăzi - la aproximativ douăzeci de metri distanță de aceasta. 4 [2] În Aeneas, odată cu noile orientări arhitecturale, chiar și în Roma sfârșitului secolului al XVI-lea, apar exemple de perechi de strane de cor opuse, exclusiviste, una pentru orgă și cealaltă, probabil, pentru cântăreți, plasate de obicei pe cele două laturi ale arcului.

---

55 MARZIO DELL'ACQUA, *Documentazione,* în *Santa Maria della Steccata a Panna,* a cura di Bruno Adorni, Panna, Cassa di risparmio di Panna, 1982, p. 267

56 *Descrierea bazilicii S. Mariae din Transtiberim,* Roma, Biblioteca Angelica, Ms. 1713, p. 14-1.S: «De choro cantorum. Meridium versus ad dexteram apsidispartem in parieteest apensus cho rus e regioni organi ad ejus proportionem reductus propter commoditatem cantorum». A destra dell'apside si intende per chi si muova dall'apside verso la naveta.

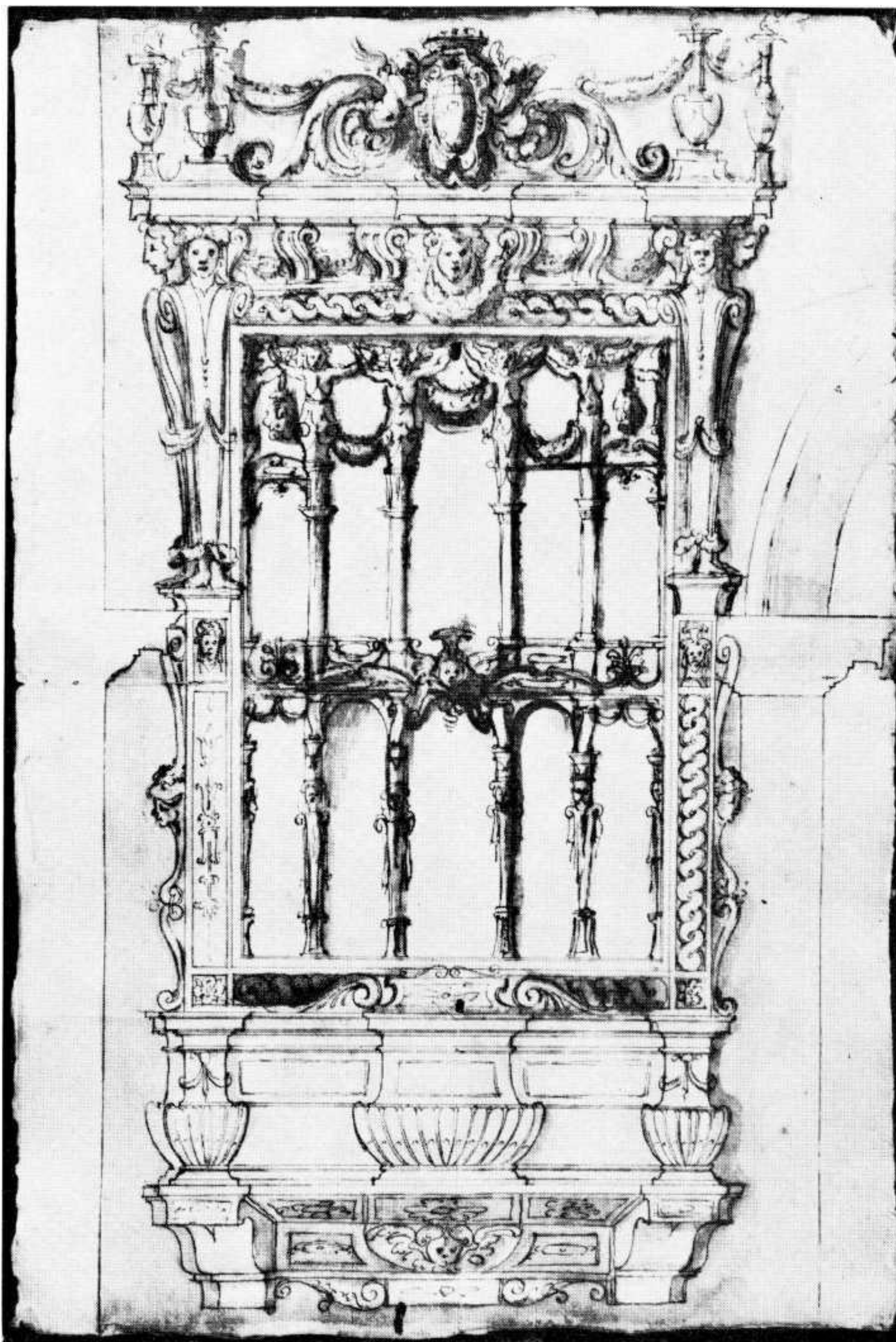


**Fig. 1.1o: Giorgio Vasari, desen pentru un «poggiolo» cu elevație de orgă pentru biserica Santo Stefano din Pisa (1569).**



a presbiteriului, ca în San Lorenzo in Dàmaso (1592)/ [3] în Chiesa Nuova (1595) (Fig. 1.11)[57] [58] [59] [60] [61]și la Gesù; de-a lungul navei, ca la Sant'Apollinare; la intrarea în presbiteriu, ca la Santa Maria Maggiore și San Luigi dei Francesi. La catedrala din Padova, unde în 1582 s-a decis „îndepărtarea balconului care traversează biserica în fața corului menționat", în 1595 s-a discutat propunerea de a construi două „amvonuri care să fie amplasate într-un loc potrivit [...] unul pentru muzică, celălalt pentru orgă".45 La catedrala din Ferrara, în 1596, a fost creat un „cor de muzicieni împotriva orgii" în ultima intercolumnie din dreapta navei centrale / [6] În cele din urmă, la Santa Maria della Scala din Siena, în 1601 a fost ridicată o „capelă a muzicienilor", adică o galerie - existentă și astăzi - pentru cântăreții plasați în fața orgii, la intrarea în zona presbiteriului (Fig 1.12). 4 [7]

57 PATRIZIO BARBIERI, *Mai multe despre orgile de la San Lorenzo in Damaso, Roma. Cu o listă organiştilor și dirijorilor de cor din secolul al XV-lea* la « Prietenii Orgii din Roma», s. II, IV, 1985, pp. 91-100: 91. Vizita apostolică din 1592 a prescris de fapt construirea unui al doilea cor simetric cu primul: «organi podiolum ea forma et magnitudine construatur, ut alteri podiolo e regione posito respondeat». Unele desene ale arhitectului Domenico Castelli ( datând din cca. 1637-38 ) prezintă proiectul de reorganizare a absidei, cu cele două coruri pe laturile arcului, dintre care unul era destinat orgii, care a fost și proiectată; vezi HANS TEUBNER, *The Abside of San Lorenzo in Damaso in Rome: Cardinal Riario's Choir and the Projects of Domenico Castelli and Gian Lorenzo Bernini,* «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVIl/ 3, 1983, pp. 3 85-390: 387-388.

58 ARNALDO MORELLI, Templul ***armonic*** . *Muzică în Oratoriul Filippinilor din Roma* ( 1575-1705 *)* **,** Laaber 1991, pp. 99-100.

59 CLAUDIO BELLINATI *et al., Catedrala din Padova si Baptisteriul ei,* Sarmenta, Lirlt, 1977, p. 40;
și **RAFFAEL** CASIMIRI, Muzică și muzicieni în catedrala din Padova în **secolele** *al V-lea și al VI-lea .* Contribuție *pentru o istorie,* «Note arhivistice pentru istoria muzicală», XIX, 1942, pp. 49-92: 84.

60 ARTURO GlGLIOLI, *„Catedrala din Ferrara în istorie și artă",* în *Catedrala din Ferrara,* Verona, Mondadori, 1937, p. 222; CAVICCHI, *Orga catedralei,* p. 112; și ENRICO PEVERADA, *„De organis et cantibus". Norme și practică muzicală în Biserica Ferrarese din secolul al XVII-lea,* „Analecta pomposiana", XVII-XVIII, 1992-1993, pp. 109-151: 110-111.

61 DANIELA GALLAVO'! LI CAVALLERO, *Spitalul Santa Maria della Scala din Siena,* Pisa, La Casa Usher, 1985, p. 299-301.



**Fig. 1.12: Siena, Spitalul Santa Maria della Scala, Biserica Santissima Annunziata; strane de orgă și cor la intrarea în presbiteriu.**

Acolo unde, din cauza unor împrejurări contingente, nu a fost posibilă crearea unei tribune corale specifice pentru cântăreți, avem știri despre lucrări de modificare și extindere a platformei orgii pentru a face loc cântăreților și instrumentiștilor.

- Roma, Santa Maria Maggiore (1583): opt giuli au fost dați „unui pietrar care a lucrat la orgă, tăind o parte din peretele din spatele scaunului orgii pentru confortul său și al cântăreților”.[62]
- Rovigo, San Francesco (1590): «Pe 14 decembrie [1590 ], cu acordul părinților, am plătit *62 de franci* reverendului părinte Hippolito Maffei pentru a lărgi amvonul»

62 Roma, Arhivele Capitulare ale Catedralei Santa Maria Maggiore, *Justificări ale mandatelor* 1581-83 (3), cnn Îi mulțumesc lui Luca Della Libera pentru amabila notificare a acestui document.

„orgii, pentru a putea cânta mai confortabil cântece figurate și pentru a concerta cu anumite persoane în ocazii solemne și când este necesar pentru onoarea lui Dumnezeu și mângâierea spirituală a ascultătorilor.”[63]

- Pisa, catedrală ( 1599): Emilio de' Cavalieri, superintendentul construcției noii orghi, într-o scrisoare către Opera della Primaziale, vorbind despre «amplasamentul orgii», recomandă realizarea «lățimii pe care organistul dorește să o poată cânta și a amplasamentului pentru a face muzică acolo».[64]
- Roma, Santo Spirito in Saxia ( 1604 ) : Luca și Stefano Blasi (Biagi) se angajează nu numai să «aranjeze orga menționată și să o transforme într-un cor», ci și să aranjeze orga «în așa fel încât cântăreții să poată sta în jurul balconului fără a deteriora balconul menționat, prin simpla îndepărtare a burdufului și plasarea acestuia acolo unde este cel mai convenabil».[65]

O reprezentare interesantă și rară a unui cor cu orgă, cântăreți și instrumentiști într-o biserică în stilul sfârșitului secolului al XVI-lea poate fi găsită în *Liturghia de la Manresa* ( cca. 1609) de Andrea Commodi, o pictură care reprezintă un episod din viața lui Ignațiu de Loyola, aflată astăzi în capela Farnese a Casei Professe a iezuiților din Roma (Fig. 1.13 și 1.14 ) .[66 67]

Înainte de a formula unele interpretări pe baza datelor prezentate până acum, este necesar să ne amintim că problema poziției organelor fusese deja abordată, deși sintetic, de Oscar Mischiati; el a observat, de fapt, că: 53

> «Necesitatea teologică și pastorală, în același timp, de a spori cultul euharistic [ ... ] a determinat instituțiile ecleziastice să mute altarul spre credincioși, plasând corul într-o poziție în spatele acestuia (adică în absidă, care de atunci încolo avea să fie numită cor) [ ... ]. Această mutare a altarului și retragerea concomitentă a corului au adus inovații în practica muzicală: în primul rând, orga a fost transferată în tribuna corului, pe un perete lateral al presbiteriului».

---

63 Rovigo, Biblioteca Accademia dei Concordi, S. *Francesco* 43, *Cartea fabricilor 1583-1593,* c-14V.

64 BAGGIANI, *Organele primatei,* p. 95.

65 FURIO Lucci CHENTI, *Luca Blasi (ca. 1445-1609 ) . Profilul unui constructor de orgă,* «L'organo», XIX, 1981, p. 113-131: 124.

66 Pictura ( ulei pe pânză, 135 x 196 cm ) a fost probabil creată în jurul anului 1609, anul în care Ignațiu de Loyola a fost beatificat. Vezi GIANNI PAPI, *Andrea Commodi,* Florența, Edifir, 1994, pp. 83-84. Scena din pictură a fost identificată, fără motive plauzibile și fără niciun document justificativ, ca fiind biserica Sant'Apollinare și orga *Moreflandro* construită acolo de Sebastiano Hay în 1583; vezi PIER PAOLO DONATI, *Elogiu al iconografiei muzicale. Orga Hay 1483,* «Informazione organistica», XXl/2, n. 23, 2009, pp. 24-7-250.

67 OSCAR MISCHIATI, *Profil istoric al capelei muzicale din Italia în secolele XV-XVIII,* în *Muzica sacră în Sicilia între Renaștere și Baroc,* după conferință ( Caltagirone, 10-12 decembrie 1985 ) , editat de Daniele Ficola, Palermo, Flaccovio, 1988, pp. 23-45: 33-35.

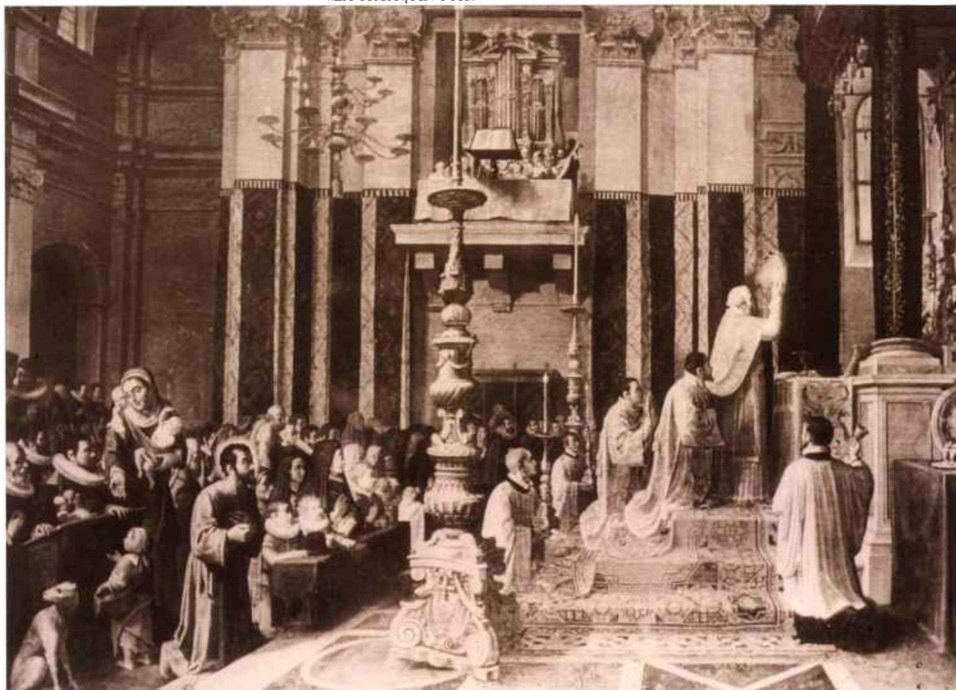


**Fig. 1.13: Andrea Commodi, *Liturghia din Manresa* ( cca. 1609 ) , Roma, Casa Professa a Iezuiților, Capela Farnese.**



**Fig. 1.14: Andrea Commodi, *Liturghia de la Manresa* ( cca. 1609 ) , detaliu.**

Din ceea ce a reieșit din cercetările mele, în acord cu cele mai recente studii pe această temă, nu mă simt în măsură să împărtășesc teza conform căreia aceste transformări depind în primul rând de „dictatele de la Trento”. Sunt mai degrabă de acord cu ceea ce a susținut istoricul arhitectural Marcia Hall în monografia sa despre intervențiile lui Vasari la Santa Maria Novella și Santa Croce din Florența: [68]Conciliul de la Trento nu a impus nicio directivă arhitecturală anume și nici nu a sugerat utilizarea unor forme particulare de arhitectură sacră, ci pur și simplu a ales între alternative conflictuale. Prin urmare, a fost logic ca autoritățile ecleziastice să fi aprobat o soluție care plasa altarul mare, cu tabernacolul deasupra lui, în fața corului și, prin urmare, deschis vederii adunării laice. În cele din urmă, eliminarea despărțitorilor și a corurilor a permis un spațiu mai mare pentru adunarea laică în aceste biserici cu aspect medieval antic. În plus, așa cum demonstrează datele cronologice și o lectură imparțială a documentelor, reformele clădirilor sacre nu par să fi fost determinate direct de canoanele de la Trento și nici de nevoi teologice și pastorale imperative. În schimb, documentele arată clar că, în multe cazuri, aceste lucrări nu erau atât instituțiile ecleziastice, cât autoritățile politice sau orășenești. În sprijinul acestei ipoteze, citez, de exemplu, cazul bisericii San Giacomo Maggiore din Bologna, unde în 1483 Giovanni Bentivoglio, stăpân *de facto* al orașului și patron al bisericii, a observat că „culoarul care traversa biserica [...] ocupa prea rușinos templul menționat și l-a îndepărtat”;[69] [70] [71] [72]Biserica, de fapt - așa cum s-a spus - a fost transformată în 1497-1498, demolându-se despărțitorul și plasând corul în spatele altarului? [6] La Roma, în 1539, cardinalul florentin Niccolò Ridolfi a propus o operațiune similară (de a «îndepărta corul din mijlocul bisericii Minervei [...] și de a-l plasa în spatele capelei mari»), pentru a face mai evidente mormintele lui Leon al X-lea și Clement al V-lea 11 din presbiteriu. 57 În 1599, ducele Cesare d' Este a făcut altarul principal din Catedrala Sfântul Petru din Modena «în stil roman, adică orientat înainte, întorcând corul în direcția opusă față de ceea ce este» și nu a vrut ca călugării benedictini, evident neînclinați către această modificare, să facă transeptul «mai înalt decât biserica» și să «pună balustrade pentru a evita oamenii»/ [8]

---

68 MARCIA B. HALL, *Renovare și Contrareformă: Vasari și Ducele Cosimo în Santa Maria Novella și Santa Croce,* Oxford, Oxford University Press, 1979, pp. 14:00-15:00.

69 GHIRARDACCI, *Della historia di Bologna,* cit. inPICONI APRAT0, *Arhitectura bisericii S. Giacomo,* p. 39.

70 NADI, *Jurnalul bolognez,* citat în PICONI APRATO, *Arhitectura Bisericii **San** Giacomo,* p. 4.

71 PALMERIO VILLETTI, *Istoria construcțiilor,* pp. 121-122.

72 *Cronica de Modena* de Giovan Battista Spaccini citată în QRI^NA BARACCHI GIOVANARDI, *Lista izvoarelor arhivistice şi documentare,* în LUCIANO SERCHIA - VINCENZO VANDELLI, *San Pietro in Modena: o mie de ani de istorie şi artă,* Modena, Cassa di Risparmio di Modena, 1984, p. 176. Despre evenimentele arhitecturale din această biserică benedictină modeneză între 1599 și 1600, vezi ibid., p. 46.

Este probabil ca aceste renovări arhitecturale – așa cum susținea istoricul arhitectural Isermeyer – să fie interpretate mai degrabă în contextul politic al instaurării unui regim absolutist decât într-unul religios. Într-adevăr, ele au implicat îndepărtarea multor altare și capele din centrul navei, provocând o pierdere a prestigiului pentru familiile care le dețineau cu mândrie. Mai mult, aceste structuri erau adesea legate de amintiri din epoca republicană. [73]Cosimo I, care a susținut aceste lucrări de modernizare în bisericile florentine, pare să le fi impus cu autoritate în unele cazuri, ca la Santa Trinita; aici, în aprilie 1569:[74]

> «Ducele de Florența și Siena i-a făcut cunoscut Reverendului Părinte Vincentio da Stia, Abate de Santa Trinita [ ... ] că trebuie să dispună îndepărtarea corului din mijlocul bisericii menționate cât mai curând posibil [ ... ] și ca acesta să fie plasat în spatele altarului principal [ ... ]. Zisul Abate Vincentio s-a dus să-l găsească și i-a spus că, îndepărtând corul, ar nemulțumi multor domni și i-a ordonat din nou să-l îndepărteze oricum».

Chiar și la Santa Maria dei Servi din Bologna, în 1563, nu autoritatea diecezană, ci guvernatorul, adică reprezentantul „suveranului pontif" a impus printr-un act de autoritate demolarea unor strane de cor cu capele subiacente ale familiilor nobile care au protestat în zadar la Roma. [75]Prin urmare, nu este surprinzător să găsim printre cei mai înfocați oponenți ai transferului corului în spatele altarului principal un episcop de al cărui zel Contrareformei nu ne puteam îndoi: Federico Borromeo, nepotul și succesorul unchiului său Carlo ca șef al diecezei de Milano, în capitolul AL TREISPREZECELEA din *Depictura sacra* (1624), care tratează „de vetere forma sacrarum aedium", critică aspru noile amenajări arhitecturale ale bisericilor, motivat, în opinia sa , mai mult de nevoi estetice și de deciziile arbitrare ale proiectanților

73 CHRISTIAN ^UOLPH ISERMEYER, *Vasari și restaurarea bisericilor medievale,* în *Studi vasa-Riani,* Actele conferinței (Florenta, 16-19 septembrie 1950 ) , Florența 1952, p. 229-236: 235. Observații noi și interesante asupra problemelor împărtășirii spațiului ecleziastic între laici și religioși sunt oferite de RICCARDO PACCIANI, *Il coro conteso. Rituali civici, movimenti d'osservanza, privatizzazioni nell'area presbyterial di chiese florentine del quattrocento,* in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra l'edificio ecclesiale e uso liturgico dal* 15ème *al secolo,* editat de Jorg Stabenow, Venezia, Marsilio,
2006, pp. 127-151; și MARTIN GAIER, *Mausoleul din presbiteriu. Patronaj laic și liturghii private în bisericile venețiene,* ibid., pp. 153-180.

74 Florența, Arhivele Statului, *Corporații suprimate* 89, 1, c. 143.

75 «Este sigur că exista o singură orgă, iar aceasta se afla anterior pe o platformă sau un cor care se întindea de la coloana Treimii până la cea a Sfântului Giacomo [în fața altarului Zămislirii] și vizavi de o alta similară, cu niște altare dedesubt; aceste coruri au fost îndepărtate în anul 1563 de Monseniorul Narni *[adică* Pierdonato Cesi], guvernatorul Bolognei, care, văzând că acele platforme știrbeau din măreția bisericii, le-a îndepărtat prin autoritate absolută, împotriva voinței patronilor acelor altare, care le-au revendicat la Roma, iar între timp a dărâmat totul pe cheltuiala sa, iar ei au construit noul cor acolo unde se află acum [care se află deasupra altarului Sfântului Carlo și Sfântului Antonio] cu orga principală»; cf. MISCHIATI, *Orga din S. Maria dei Servi,* p. 75.

(„architectomm licentia”) decât de motive pastorale.[76 77 78 79]Tocmai în cercurile religioase cele mai conservatoare s-a manifestat cea mai mare rezistență la aceste transformări radicale; un exemplu este cel al bisericii Santa Giustina din Padova, leagănul reformei benedictine, unde corul a fost plasat în spatele altarului abia în 1627, după o dezbatere internă aprinsă care a început în ultimul deceniu al secolului al XVI-lea.3 [Şi] în multe cazuri, în special în bisericile clerului regulat, mutarea corurilor în spatele altarului a avut loc în timpul secolului al XVII-lea.

Observațiile făcute aici cu privire la arhitectura ecleziastică pot fi extinse și la muzica bisericească: transformarea radicală a practicilor muzicale din biserici în timpul secolului al XVI-lea nu a fost o consecință directă a dictatelor Conciliului sau a reformelor tridentine. Este bine cunoscut faptul că decretele tridentine nu au dictat reguli specifice, ci mai degrabă au stabilit principii care să ghideze reorganizarea normelor religioase ale Bisericii Catolice · Formularea unor norme detaliate a fost lăsată la latitudinea deciziilor sinoadelor diecezane individuale, chiar dacă nu a fost întotdeauna ușor să le punem în practică.4 Știm, de fapt, că disputele care au pus autoritățile diecezane împotriva autorităților civile locale și chiar religioase (cum ar fi capitolele și congregațiile) au fost rezolvate - foarte adesea în detrimentul primelor - în Scaunul Apostolic de la Roma, prin mijloace politice. Dacă chiar și campionii Contrareformei, precum Borromeo la Milano sau Paleotti la Bologna, au avut dificultăți serioase în implementarea reformelor sperate în propriile dieceze, ne putem imagina foarte bine ce s-ar fi putut întâmpla în altele. Cea mai recentă istoriografie ne-a arătat că «realitatea întâlnirii dintre modelul religiei uniforme și practicile și ritualurile vieții comunităților din ancien régime este doar minimal dezvăluită de actele vizitei [pastorale și apostolice]: cercetări atente au relevat bogăția practicilor religioase și importanța lor pentru descifrarea conflictelor locale de putere, așa cum erau înscrise în «consumarea sacrului».»/ [6]

Ca să revenim la subiectul nostru, este adevărat din punct de vedere istoric că au existat încercări de a introduce stiluri de muzică sacră potrivite reformelor tridentine; cu toate acestea, acestea s-au limitat la câteva dieceze sub îndrumarea unor episcopi zeloși ai Contrareformei, cum ar fi cea din Milano sub Carol Borromeo. Însă cazurile individuale nu pot fi considerate exemplare și nici nu se poate spune că au avut adepți și au influențat alte dieceze. Dimpotrivă, este adevărat că - așa cum a remarcat un istoric al Contrareformei - producția muzicală sacră din epoca post-tridentină „ s-a distanțat semnificativ de criteriile pe

76 CHRISTIAN ADOLPH ISERMEYER, *Bisericile lui Palladio în raport cu închinarea,* «Bollettino del Centro internazionale di studi di architetturaAndrea Palladio», v, 1963, pp. 42-58: 54-55, care citează întregul pasaj din tratat.

77 ISERMEYER, *Bisericile lui Palladio,* pp. 53-54.

78 Pentru o examinare a decretelor emise pe această temă de numeroase sinoade diecezane, vezi PAOLO FABBRI, **Regulamentele instituționale*,* în **Capela muzicală în Italia Contrareformei*,* lucrările conferinței ( Cento, 13-15 octombrie 1989 ) , editat de Oscar Mischiati-Paolo Russo, Florența, Olschki, 1993, pp. 17-38.

79 ADRIANO PROSPERI, *Conciliul de la Trento: o introducere istorică,* Torino, Einaudi, 2001, p. 111.

care conciliul intenționa să le impună".[80] Prin urmare, este sigur că, dacă decretele diecezane ar fi fost aplicate întocmai, nu am fi avut muzică de vesper precum cea publicată de Monteverdi în 1610. Este suficient să spunem că sinoadele mai multor dieceze interziseseră în mod expres utilizarea instrumentelor și, dimpotrivă, instrumentele în sine au început să capete o importanță din ce în ce mai mare , mai ales în nordul Italiei, în practica „concertelor", care s-a impus rapid și s-a răspândit de la bazilicile orașelor mari la bisericile mai mici, chiar și în orașele periferice, chiar înainte ca Conciliul de la Trento să-și fi încheiat lucrările și să fi abordat chiar probleme muzicale. În plus, trebuie subliniat faptul că majoritatea textelor puse pe muzică în „concerte" nu provin din cărți liturgice oficiale, ci sunt de creație poetică liberă, uneori compuse expres pentru a comemora evenimente politice sau pentru a aduce un omagiu suveranilor și principilor domnitori. Distribuția geografică a concertelor evidențiază faptul că această practică a apărut în secolul al XVI-lea, începând cu bisericile legate de puterea civilă, înțeleasă ca autoritate statală sau civică , și cu siguranță nu ca autoritate religioasă. În fruntea listei se află, firește, Bazilica San Marco din Veneția, o adevărată biserică de stat, cadrul construirii imaginii sacralizate care stă la baza mitului Republicii Serenissime. Practica sa liturgico-muzicală a fost ușor emulată chiar și în Scuole grandi și Piccole, sau mai degrabă, în cele mai importante fraternități laice ale orașului. Urmează apoi cazurile exemplare ale bisericii Santa Maria Maggiore din Bergamo, o biserică mult mai importantă decât catedrala din punct de vedere artistic și muzical, guvernată de confraternitatea orașului, Misericordia Maggiore; Santa Maria del Fiore din Florența, o biserică simbolică a orașului și mai târziu a Marelui Ducat, dar nu atât de mult a autorității diecezane, deoarece era administrată de puternica breaslă a Breslei Lânii; a bisericii San Petronio din Bologna, o biserică simbolică a vechii autorități municipale și, prin urmare, controlată de senatul orașului, care numea „fabbriceri" care o administrau; a Sfântului Antonio din Padova, o bazilică administrată de autoritățile orașului, deși în comun cu reprezentanții comunității franciscane, deși considerată cu mândrie simbolul bisericesc al orașului.

Elementele colectate în locurile dedicate muzicii din spațiul ecleziastic ne permit să vedem într-o lumină diferită relațiile dintre reînnoirea arhitecturală a bisericilor secolului al XVI-lea și inovațiile care au marcat muzica sacră în acea perioadă. Legislația tridentina, în loc să pună în aplicare reformele sperate de Părinții Conciliului, a devenit pur și simplu punctul de referință pentru o politică centralistă a Bisericii Romane, caracterizată de acea împletire inextricabilă a puterii temporale și spirituale, care, de fapt, a ajuns să priveze...

biserici locale și produc rezistență și conflicte politice între statele suverane și papalitate .[81]

---

*80* AGOSTINO BORROMEO, *Istoria capelelor muzicale văzută din perspectiva istoriei Bisericii,* în *Capela muzicală în epoca Contrareformei,* pp. **229-23 7: 2 3 4.**

67. PAOLO PRODI, *Suveranul Pontif. Un trup și două suflete: monarhia papală în epoca modernă timpurie,* Bologna, il Mulino, 1982, pp. 297-314, și PROSPERI, *Conciliul de la Trento,* p. 104.

68. *Descrierea celebrărilor organizate la nunta regală a Prea Senenișorilor Prinți ai Toscanei, Cosimo de' Medici, și a Mariei Maddalena, Arhiducesă a Austriei,* Florența, Giunti, 1608, pp. 12-13,

Prin urmare, munca mea se întoarce acolo unde a început: la Santa Maria del Fiore, unde nunta dintre Cosimo de Medici și Maria Maddalena a Austriei a fost celebrată solemn în 1608. Lunga descriere a lui Camillo Rinuccini se concentrează pe splendoarea decorațiunilor și a iluminărilor, până la punctul în care6 [8]

> «norii au început să se deschidă și să cadă și a coborât un cor de sfinți, pe melodia căruia muzica bisericească a început să cânte în patru coruri, admirând această noutate și invitând-o pe cea mai senină mireasă să o contemple cu aceste cuvinte **«O,** zi norocoasă **| O** , ce eroi **|** coboară printre noi din lăcașul nemuritor»».

Așa cum a observat pe bună dreptate Tim Carter, îi vom găsi pe sfinți coborând din nori și cântând în intermedioul final al Judecății *de la Paris,* care va fi interpretată în teatrul curții câteva zile mai târziu.9 Celebrările nunții familiei Medici, deși extraordinare, ne arată clar cât de iluzoriu este să încercăm să trasăm granițe precise între sacru și profan, civil și religios, biserică și curte, în acest context istoric. Muzica bisericească, departe de a urma scrupulos normele impuse de episcopi, în expresiile sale cele mai magnifice va servi mai des la celebrarea imaginii unui stat, a unei comunități civice, a unei familii sau, cel mult, a unei congregații sau a unui ordin religios, simbolizând puteri mai degrabă pământești decât cerești.

---

citată în TIM CARTER, *Trecerea granițelor: spațiu sacru, civic și ceremonial în Florența de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea,* în *«Cantate Domino». Musica nei secoli per il Duomo di Firenze,* lucrările conferinței ( Florența, 23-25 mai 1997 ) , editată de Piero Gargiulo - Gabriele Giacomelli - Carolyn Gianturco, Florența, Edifir, 2001, pp. 139-146: 145-146 (Lucrările celui de-al VII-lea centenar al Duomo di Firenze, 3 ) .

69. CARTER, *Trecând granițele,* pp. 145-146.

# DIN „SĂLILE DE MUZICĂ”
## MUZICĂ DE CAMERĂ

### LOCURI DE MUZICĂ LA CURȚILE ROMEI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

Faptul că muzica, în lunga și constanta evoluție a practicii, genurilor și formelor sale, are o legătură cu locurile cărora îi este destinată este o afirmație incontestabilă, deja bine cunoscută de cei care au scris despre teoria muzicii în secolul al XVII-lea. Teoreticienii și muzicienii acelui secol erau foarte conștienți de multitudinea stilurilor compoziționale, care confereau muzicii moderne calități distincte și constituiau, de fapt, o îmbogățire și un progres față de cea din secolul precedent.1 Prima clasificare a stilurilor muzicale moderne a fost formulată spre mijlocul secolului al XVII-lea de către compozitorul roman Marco Scacchi, pe atunci dirijor de cor [al] regelui Poloniei. Pentru a aplana o controversă amară privind stilul muzicii sacre, pe care Scacchi însuși o ridicase într-un pamflet polemic în 1643 ,[82 83]Compozitorul a propus împărțirea muzicii în trei stiluri: *ecclesiasticus, cubicularius* și *theatralis,* dacă stai să te gândești, pe baza locurilor unde erau interpretate: biserică, cameră , teatru.[84 85]O jumătate de secol mai târziu, această diviziune tripartită a fost reutilizată din nou de un elev al lui Scacchi însuși, Angelo Berardi, dirijor de cor la Viterbo și Roma, care a scris: „Există trei stiluri în muzică: bisericesc, cameral și teatral”, reiterând conceptul într-un tratat ulterior: „Modernii au trei stiluri: bisericesc, cameral și teatral”. [86]Clasificarea lui Scacchi și apoi a lui Berardi transmite perfect ideea că stilurile, înțelese ca un complex inseparabil de practici compoziționale și interpretative, aveau o relație strânsă cu spațiul.

---

82 Despre problema stilului cf. LORENZO BIANCONI, *Il Seicento,* Torino, EDT, 1982, p. 47-50 (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 4 ) .

83 *Cribrum musicalum ad triticum siferticum seu examinado succinta psalmorum quos non ita pridem Paulus Siefert, organist din Danzig, a publicat acolo în Biserica Parohială, în care sunt explicate clar și perspicac multe lucruri, care sunt de obicei necesare pentru arta melopoeticii,* Veneția, Alessandro Vincenti, 1643, în care sunt exprimate critici dure la adresa colecției *Psalmen Davids* (1640 ) de Paul Siefert, pe atunci organist în Danzig.

84 M AR CO SCACCHI, *Scurt discurs despre muzica modernă,* Varșovia, Peter Elert, 1649.

85 ANGELO *BERARDI, Raționamente muzicale...,* Bologna, Giacomo Monti, 1681, p. 133.

86 ANGELO *BERARDI, Miscelanie muzicală...* , Bologna, Giacomo Monti, 1689, p. 41.

de destinație. Este suficient să reamintim distincția dintre sonatele bisericești și cele de cameră, introdusă în lexicul muzical cu puțin timp înainte de mijlocul secolului al XVII-lea, pentru a înțelege cum utilizările preconizate au influențat alegerile stilistice.

Așa cum tehnicile compoziționale și practicile interpretative apar, declină sau se transformă în timp, locurile în care se face muzică se schimbă și ele, ca răspuns la schimbările nu doar în muzică, ci și, mai presus de toate, în termeni antropologici și sociali. De la începutul secolului al XVII-lea încoace, a început să apară o diversificare progresivă a locațiilor dedicate muzicii de cameră, un termen care cuprinde toată muzica care nu este destinată bisericii sau teatrului. Avem dovezi în acest sens datorită unui contemporan al lui Monteverdi și Frescobaldi: marchizul Vincenzo Giustiniani; în lucrarea sa *Discorso sopra la musica,* scrisă în jurul anului 1630, nobilul roman povestește că în secolul precedent, la curțile italiene - cum ar fi cele ale familiei Este din Ferrara, ale familiei Farnese din Parma și ale familiei Gonzaga din Mantua - ducii „se încântau foarte mult” de muzică „într-o asemenea măsură încât uneori petreceau zile întregi în camere mici, nobil împodobite cu picturi și construite în acest unic scop”. [87]Mai multe documente confirmă mărturia lui Giustiniani: în palatele nobiliare renascentiste existau într-adevăr spații special destinate spectacolelor muzicale. [88]Inventarul bunurilor curții ducelui Ottavio Farnese, întocmit în 1587, relevă, de exemplu, existența unei „sale de muzică” în palatul din Parma, unde se aflau o orgă mare din lemn și două claviorgi.[89]

> «O orgă mare din chiparos încrustată cu fildeș și abanos, cu claviatură din fildeș alb și negru, cu 3 registre, cu carcasa superioară din pielă vopsită în roșu pe interior și din Dory care imită marmura cu cheia și mecanismul cheilor și acoperită cu dantelă sangalla neagră, foarte bună și rară.»»
> Orgă cu două registre, cu cinel de abanos, hardware aurit înconjurător și cu carcasă superioară din pielă similară cu cea menționată mai sus, cu capac din sangalla neagră, prevăzută cu corzi, în stare foarte bună și cu claviatură din fildeș alb și negru.
> O altă orgă de concert mai mare, cu două registre, cinelele sale de chiparos, claviatura sa din cutie albă și neagră și partea superioară cu piella, cu cheie în stare bună, realizată de Francesco Bramiero.

La curtea din Ferrara, un „inventar al instrumentelor muzicale”, întocmit la scurt timp după moartea ducelui Alfonso al II-lea d'Este, în octombrie 1597, enumeră instrumentele și alte obiecte găsite în „camera de muzică”. [90]Alte documente referitoare la curtea din Este

87 VINCENZO GIUSTINIANI, Discurs despre muzica timpului său (cca. 1628 ) , ediție revizuită în ANGELO SOLERTI, Originile melodramei, Torino, Bocca, 1903, pp. 98-128: 107.

88 Nu ne referim aici la muzica festivă care, din motive practice și sociale evidente , avea loc în săli mari.

89 GIUSEPPE BERTINI, Compoziții din Biblioteca Farnese și muzică la curtea lui Ottavio Farnese, în A messer Claudio. Artele multiple ale lui Claudio Merulo da Correggio (1533–1604) între Veneția și Parma, editat de Marco Capra, Veneția, Marsilio, 2006, pp. 65–78: 75.

90 ELIO DURANTE - ANNA MARTELLETTI, *Un deceniu de cheltuieli muzicale la curtea din Ferrara ( 1587-1597 ) ,* Bari, Schena, 1982, p. 12.

mărturisesc, de asemenea, obiceiul ca cântăreții să cânte în camerele apartamentelor ducelui și ducesei, spații la care aveau acces doar câțiva oaspeți de rang înalt:[91 92 93]

> «Seara, după ce au dansat o vreme, toți prinții s-au întors, unde le-au chemat pe doamnele Bendidio, pe toate, pe toate doamnele scandinave și pe Signora Bradamante; apoi, după ce au închis ușa și i-au lăsat pe toți ceilalți în răcoarea sălii, au pus să fie cântate separat, fiecare pe rând, apoi toți împreună, cântecele scrise mai jos». «[După prânz] după câteva ceremonii [pentru oaspeți] fără să se așeze, [ducele și ducesa] au ieșit în prima cameră unde era Luzasco cu manacordul, unde Turcha, Guarina și celălalt d'Archa au venit la ei și toți trei au cântat foarte încet, doi și trei împreună».
> «[A avut loc] un mare concert în camerele Ducesei de Ferrara [...], iar după aceea Ducele a pus patru dintre muzicienii săi să cânte niște madrigale în cameră».

În Mantua, acum aproximativ douăzeci de ani, în timpul lucrărilor de restaurare a palatului ducal , a fost posibilă identificarea „Camerei Oglinzilor” ca fiind camera pe care ducele Guglielmo Gonzaga o desemnase pentru muzică. Camera a rămas folosită pentru spectacole muzicale până la începutul secolului al XVII-lea, în timpul domniei ducelui Vincenzo Gonzaga, care a trebuit să o folosească pentru divertisment muzical regulat ·

Ideea unei muzici „rezervate” pare să fi fost teoretizată încă de la începutul secolului al XVI-lea în cel mai faimos tratat despre viața de curte: Curteanul . În această lucrare de mare succes, tradusă în toate limbile europene, Baldassarre Castiglione recomanda ca gentlemanul perfect să „facă muzică” doar la cererea altora și în prezența câtorva persoane de rang social înalt ·

> „Atunci, să vină curteanul să facă muzică ca și cum ar fi un mijloc de a-și petrece timpul, și aproape cu forța, și nu în prezența unor oameni josnici sau a unei mulțimi mari; și, deși știe și înțelege ce face, și în aceasta vreau să ascundă studiul și efortul necesar în toate lucrurile care trebuie făcute bine și să arate că prețuiește puțin această condiție în sine, ci, făcând-o excelent, să-i facă pe ceilalți să o prețuiască mult.”

---

91 ANTONY NEWCOMB, *Madrigaele de la Ferrara, 1579-1597,* 2 vol., Princeton, Princeton University Press, 1980, *I,* pp. 259, doc. 2 ( 4 februarie 1579 ) ; 262, doc. 16a ( 23 iulie 1583 ) ; 265, doc. 30 ( 23 aprilie 1583 ) .

92 PAOLA BESUTTI, *„Sala Oglinzilor” dezvăluită. Monteverdi, Gonzaga și Palazzo Ducale, Manina,* «Muzică veche», xxVIl/3, 1999, pp. 451-464; EAD., *Galeria muzicală Gonzaga: Intermediari, locuri, muzică și instrumente la curtea din Mantua,* în *Gonzaga. Galeria Celestă: Colecțiile,* catalogul expoziției ( Mantua, Palazzo Te, 10 septembrie - 8 decembrie 2002 ) , editat de Raffaella Morselli, Milano, Sfera, 2002, pp. 407-442: 416-420, 473 -474.

93 BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Cartea curteanului,* Veneția, Moștenitorii lui Aldus Manutius și Andrea Torresani, 1528, Cartea a II-a, Capitolul XII. În ceea ce privește rolul și semnificația muzicii în formarea nobilimii, fac referire la lucrarea fundamentală a lui STEFANO LORENZETTI, *Muzică și identitate nobiliară în Italia Renașterii. Educație, mentalitate și imaginație,* Florența, Olschki, 2003.

Însă „camerele de muzică” nu erau o prerogativă a curților princiare.[94 95 96] Deja la începutul secolului al XVI-lea, Paolo Cortesi, descriind spațiile interioare ale unui palat ideal destinat reședinței unui cardinal, menționa, pe lângă bibliotecă și capelă, o sală de muzică ( *«cubiculum musicae»* ) , construită cu tavan boltit și nișe ( *«cellae»* ) , care, conform modelului vitruvian, ar fi trebuit să adăpostească vaze goale, din bronz sau teracotă, pentru a îmbunătăți acustica și a îndulci sunetul vocilor și instrumentelor? [4]

La mijlocul secolului al XVI-lea, Monseniorul Sabba da Castiglione, în lucrarea sa *Ammaestra menti,* a lăudat obiceiul răspândit de a decora „camerele și studiourile” caselor nobililor și domnilor cu instrumente muzicale:1 [3]

> „Mulți se bucură să-și împodobească și să-și lustruiască palatele și casele, și mai ales camerele și diversele lor birouri, și diverse ornamente, după varietatea și diversitatea talentelor și fanteziilor lor: de unde se întâmplă ca unii să le împodobească cu instrumente muzicale precum orgi, clavecine [sic], monocorduri, harpe, dolcemeli, baldose și altele asemenea, iar alții cu lăute, viole, violoni, lire, flaute, cornetti, tibii, cimpoi, dianone, tromboane și alte asemenea ornamente, ornamente pe care le laud cu siguranță foarte mult, deoarece aceste instrumente încântă foarte mult auzul și recreează mult sufletul, care, așa cum spunea Platon, își amintesc de armonia care se naște din mișcările cercurilor cerești; în plus [aceste instrumente] sunt foarte plăcute ochiului, atunci când sunt lucrate cu sârguință de mâinile unor maeștri excelenți, cum ar fi Lorenzo di Pavia sau Bastiano di Verona.”

În conformitate cu concepția platonică despre muzică ca o reflectare a armoniei sferelor, nobilii își rezervau în palatele lor un spațiu dedicat practicii muzicale, în care erau adunate instrumente de toate felurile, înconjurate de picturi care aveau ca subiect personaje mitologice legate de muzică.

---

94 Un rezumat pe această temă este oferit de FLORA DENNIS, ^^en is *a* room *a* music room? Sounds, spaces, and objects in non-courtly Italian interiors, în The music room in early Modern France and Italy. Sound, space and object, ed. Deborah Howard-Laura Moretti, Orford, Orford University Press, 2012, pp. 37-49.

95 PAOLO CORTESI, De cardinalatu libri tres, San Gimignano, Simone Nardi, 1510, cc. lvi-lvii.

96 SABBA DA CASTIGLIONE, Ricordi overo Ammaestramenti, Veneția, Paolo Gherardi, 1555, p. 51, cit. în FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, Musical Instruments in the Palaces, Villas, and Residences of Seventeenth-Century Rome, in Music in Rome Through Archive Sources, actele conferinței ( Roma, 4-7 iunie 1992 ) , editat de Bianca Maria Antolini - Arnaldo Morelli - Vera Vita Spagnuolo, pp. 595-608: 595; și LORENCETT, Muzică și identitate nobilă, p. 178.

(Apollo, Orfeu etc.), portrete de muzicieni și imagini ale concertelor care simbolizează armonia în relațiile personale sau familiale. Nobilul veronez Mario Bevilacqua era cunoscut în vremea sa pentru spectacolele muzicale rafinate pe care le susținea în mod regulat în „ridotto"-ul palatului său, o cameră desemnată tocmai în acest scop, acompaniat de mai mulți muzicieni. După cum își amintește Pietro Ponzio într-un tratat din 1588: „Uneori, aflându-mă aici în «ridotto» [al contelui Mario Bevilacqua], am auzit unii muzicieni spunând: «Astăzi a cântat niște muzică bună pentru viole, și alta pentru cornetti, și uneori pentru flaute.»"[97] [98]De fapt, conform obiceiurilor unui rafinat domn renascentist, «în locul camerei mici», decorată și ea cu «cincizeci de portrete ale diferitelor persoane», contele Bevilacqua păstra o bogată colecție de instrumente descrise în inventarul averilor sale întocmit imediat după moartea sa, la 6 august 1593:1 [7]

«O orgă cu patru registre»
Un cadou de șapte registre
o claviorgă cu două registre
un clavecin dublu
Două perechi de viole, adică 12
O pereche de flaute nr. 7
O pereche de Bassanelli nr. 6
O pereche de croissante nr. 4
O pereche de croissante 4
O pereche de flautiști nr. 5
O pereche de curtalte nr. 6
Flaute între mare și mic nr. 9
Două croissante mici și unul mare
Un jucător mare de fife în boxă
Două tromboane, unul mare și unul mic
Un violon, un tenor da brazzo și o vioară
Un pachet într-o cutie.
Două lire mari
Cinci lăute
O pereche de cimpoi nr. 4
Cincizeci de perechi de cărți de muzică în aproximativ 14 perechi. Un dulap cu cărți scrise de mână. [ ...] cincizeci de portrete ale diversșilor înrămatori.

97 PIETRO PONZIO, Raționamentul despre muzică ..., Parma, Erasmo Viotto, 1588, p. 9.

98 ENRICO PAGANUZZI, Muzica la Verona, Verona Banca Mutua Popolare di Verona, 1976, p. 186; MARCELLO CASTELLANI, *Un inventar veronese* ***din 1593*** , «Jurnalul Societății Galpin,» XXVI, 1973, p. 15-24: 18.

În timpul unei călătorii în Abruzzo, în iulie 1575, dominicanul florentin Seraphino Razzi, un cunoscut autor de laude, a avut ocazia să viziteze palatul din Tossida, capitala Marchizatului de Valle Siciliana, unde feudalul local, Ferdinando d'Alarqon, își petrecea verile, notând în raportul său:[99]

> «Deoarece numitul domn [marchizul de Alarqon] se delectează cu muzică, voci și sunete, am văzut într-una din camerele sale aproape tot felul de instrumente muzicale».

În Ferrara, nobilul meloman Antonio Goretti, care avea relații de prietenie cu Monteverdi și cu alți muzicieni importanți ai vremii, [100]avea „într-o cameră [a palatului său] tot felul de instrumente antice și moderne, atât de suflat, cât și cu coarde, de o frumusețe și o calitate deosebite”, [101]inclusiv foarte rara harpă cu arc de Nicola Vicentino și o serie de portrete ale unor muzicieni celebri ai vremii sale, printre care Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio și Girolamo Frescobaldi.[102]

Uneori, pentru spectacole muzicale la care participă un public select, se putea folosi o clădire special construită în interiorul unei grădini. Așa-numitul Odeo Cornaro este un exemplu celebru, o clădire proiectată de arhitectul veronez Giovanni Maria Falconetto pentru curtea nobilului Alvise Cornaro din Padova în anii 1540.

---

99 Citat în ALBERTO MAMMARELLA, Instrumente muzicale într-un inventar din ***1592*** al marchizului Ferdinando d'Alarfon, «Galpin SocietyJournal», LIX, 2006, pp. 187-205: 190. În palatul său din Napoli, marchizul deținea o colecție de peste o sută cincizeci de instrumente muzicale, enumerate într-un inventar întocmit la moartea sa, în 1592.

100 ADRIANO CAVICCHI, A fi cel mai mare / o minune a artei, în Frescobaldi și timpul său în al patrulea centenar al nașterii sale, Veneția, Marsilio, 1983, pp. 15-40: 23-24, 37-38, notele 36-37.

101 ALESSANDRO PICCININI, Tablatură de lăută și chitarrone, Cartea întâi... Și o inscripție cu sfaturi, care învață modul *și* metoda de a cânta bine și ușor la instrumentele menționate mai sus, Bologna, Eredi di Giovanni Paolo Moscatelli, 1623, cap. LWV, p. 8. De asemenea, a păstrat, „într- o frumoasă ordine, într-o altă cameră, toată muzica antică și modernă, atât de cameră, cât și bisericească, care se poate găsi”; ibid. Vezi și ANNA VALENTINI, Iconografie muzicală în Ferrara, secolul al XIV-lea și secolul *al XVII-* lea, teză de doctorat, Universitatea din Padova, 2012, disponibilă online la http://paduaresearch.cab.unipd.it/443 6/, dedicată în mare parte comenzilor artistice și muzicale ale lui Antonio Goretti.

102 Muzica, instrumentele și portretele aparținând lui Antonio Goretti au fost achiziționate cu puțin timp înainte de 1650 la Ferrara, de la moștenitorul Lorenzo Goretti, de către arhiducele de Tirol Ferdinand Charles, care le-a păstrat în Castelul Ambras de lângă Innsbruck; vezi FpRAN'Z WALDNER, Zwei Inventarien auf dem AVI und ***XVII*** Jahrhundert ii ber hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe, «Studien zur Musikwissenschaft», IV, 1916, p. 128-147. Instrumentele și portretele (inclusiv cele ale lui Luzzaschi și Marenzio), achiziționate de Ferdinand Charles, sunt păstrate în prezent în Kunsthistorisches Museum din Viena.

considerată prima sală de muzică din istorie ( Fig. 2.1, 2.21, 2.3 ) .[103] [104]Sebastiano Serlio oferă o descriere vie a Odeo Cornaro, care există și astăzi, în cartea a șaptea a tratatului său de arhitectură ·

> să public proiectul unui apartament la intrarea în curte, pe această parte a frumoasei loggii, pe care nobilul domn [Alvise Cornaro] o construise pentru muzică, deoarece se delecta cu toate artele nobile și virtuțile singulare, și mai ales cu arhitectura (așa cum stă bine mărturie frumoasa loggie din fața curții). [ ... ] Este adevărat că camerele sunt mici, dar confortabile, și în acest scop , deoarece sunt făcute [ ... ] . Trecând prin pasaj se intră în sala [ ... ] de formă octogonală. Diametrul său este de 23 de picioare . Aici: se va practica muzica și este foarte potrivită, deoarece este o formă care tinde spre rotunjime și este boltită în întregime cu cărămizi, care nu rețin umiditate. Iar cele patru nișe, datorită rotunjimii lor concave, râd de voci și le rețin.”



Fig. 2.1: Padova, Odeo Colmar sau,

103 LAURA More'ITIj « *Muzica se va practica aici* ». Sala *de muzică a luat «cor-» tt» Padova de Alvise Comaro,* «Muzi c in Art», 1-2, 2010, p. 135-144.

104 SEBASTIANO SERLio, *Architecturae li ber septimus... ,* Fr anc of o r t e , Andreas We chel, 1575, citat în MoRE'ITI, «Quivi si *Esercizitaranno le musiche»,* p. 137.



Fig. **2.2:** Padova, Oda lui Co^rnaro, cameră interioară «pentru **rnu** si che » .

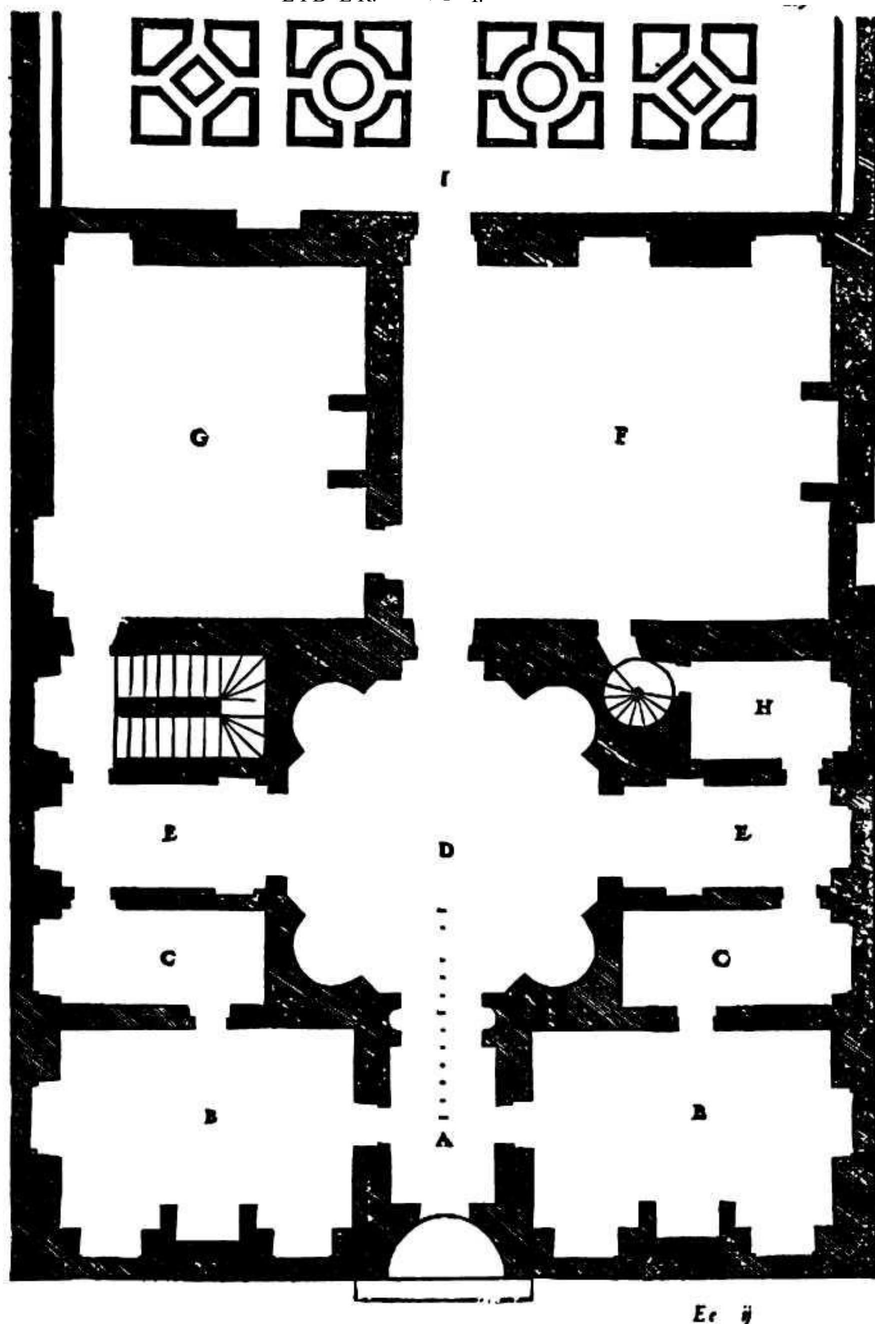



Fig. 2.3: Sebastiano Serlio, *Architecturae liber septimus*... **(1575),** pianta dell'Odeo Cornare a Padova.

Spațiul dedicat spectacolelor muzicale putea fi amplasat și într-un loc separat de palatul unui

prinț, cum ar fi cazinoul din grădina din parcul ducal din Parma, construit de ducele Ottavio Farnese în 1561. Nobilul muzician Fabrizio Dentice se referă la această ultimă clădire într-o scrisoare din 1569, sugerându -i ducelui să „construiască o orgă în cazinoul” recent construit în grădina Farnese din Parma:[105]

> „În prezent, există aici un maestru napolitan de orgă care a făcut o orgă cu un singur cimbal pentru Cardinalul de Aragon, cea mai bună pe care am auzit-o vreodată. Când i-am povestit despre basurile lipsă din orga mare a Excelenței Voastre, a spus că o va repara ușor și îl cred, pentru că țevile mari de pe orga cardinalului sunt miraculoase. Este un meșteșugar excelent cu cimbale și orgi de cositor și nu a găsit nimic care să-l satisfacă. M-am gândit că, dacă Excelența Voastră ar vrea să construiască o orgă pentru cazinou, așa cum a spus de multe ori, nu există nimeni în lume care să o poată face mai bine decât el.”

La Roma, la sfârșitul secolului al XVI-lea, în palatul Orsini de pe Monte Giordano exista o cameră, numită semnificativ „camera celor nouă Muze”, în care erau amplasate un „gravicord cu carcasă decorată cu arabescuri galbene și albastre” și o „orgă mică” cu o decorațiune identică a carcasei „decorate cu arabescuri galbene și albastre”.[106] [107]În aceiași ani, cardinalul Francesco Maria Del Monte — o figură cunoscută în istoria artei ca unul dintre primii patroni și protectori ai lui Caravaggio —, stabilindu-se la Roma, a reușit să mobileze cu ușurință Palazzo Madama, datorită ajutorului Marelui Duce de Toscana Ferdinando de' Medici; aici, în 1589, Del Monte plasase „într-o cameră [...] chimvale, chitare, chitarone și alte instrumente”, pentru a oferi muzică oaspeților săi distinși, în primul rând cardinalului Alessandro Peretti Montalto? [6]

Încă la Roma, la începutul secolului al XVII-lea, cardinalul Francesco Maria Del Monte obișnuia să organizeze întâlniri informale cu câțiva oaspeți aleși în conacul din podgoria sa; într-o scrisoare către Marcello Accolti, secretarul Marelui Duce al Toscanei, datată 1 februarie 1602, Emilio de' Cavalieri relatează despre unul dintre...

105 BERTINI, Compoziții ale Bibliotecii Farnesiana, p. 73. Cardinalul de Aragon ar trebui identificat cu napolitanul Ignazio ( Ilnico ) d'Avalos de Aragon ( cca. 1535-1600 ) ; cf. Cardinalii Sfintei Biserici Romane, produs de Salvador Miranda, http://www2fiiu.edu/~n1irandas/cardinals.htm

106 TRINCHIERI CAMIZ, G/i strumenti musicali nei palazzi, p. 601. Decorul identic arată că instrumentele erau destinate a fi depozitate și utilizate în aceeași încăpere a palatului.

107 Scrisoare de la Del Monte către Ferdinando de' Medici din 22 noiembrie 1589, citată în FRANCA TRINCHIERI C^MIZ - AGOSTINO ZIINO, Caravaggio: Aspecte muzicale şi patronaj, «Studi musi cali», XII/ 1, 1983, p. 67-90; 71-74.



Fig. 2.4: Giuseppe Vasi, ***Casino della Villa Ludovisi*** [fost Del Monte], în ***Of the magnificences of ancient and modern Rome*** (1760) .

aceste întâlniri în „cazinoul" podgoriei lui Del Monte de la Porta Pinciana - cunoscută astăzi sub numele de Ludovisi, după numele cardinalului care a cumpărat-o de la Del Monte în 1621 (Fig. 2.4) - în timpul cărora celebra cântăreață Vittoria Archilei a interpretat:[108]

> «Alaltăieri, cardinalul [ Ottavi sau ] Paravicino și [ cardinalul Ottavi sau ] Acquaviva se aflau pe o vreme frumoasă la via cardinalului dal Monte, unde Monte le-a arătat întreaga moșie cu mare plăcere. Și, din fericire, Signora Vittoria, fără să știe că erau cardinali acolo, a venit cu Antonio [ Archilei ] să vadă via. Paravicino, foarte dornic să o audă cântând, și Acquaviva de asemenea, au implorat-o să-i ajute. Și au trimis după instrumentele lor. Și, deși Signora Vittoria era îmbrăcată într-un mod barbar și cânta și ea într-o cameră cu boltă, cu siguranță nu am auzit-o niciodată cu o voce mai frumoasă».

Este interesant în contextul nostru să remarcăm observația expertului Cavalieri asupra efectului tavanului boltit al încăperii - probabil cel pe care Guercino îl va picta ulterior în frescă cu subiectul Zorilor (1621) - care a îmbunătățit sunetul vocii cântărețului (Fig. 2.s).[109]

---

108 WARREN KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri „Domnul roman",* Florența, Olschki, 2001, p. 384 ( doc. 452 ) .

109 «a barbariza, acea stropire cu vin în nările barbarilor, în timp ce sunt în mișcare, pentru a-i incita la cursă»; cf. *Vocabularul a trei limbi cele mai nobile: italiană, ilirică și latină, cu adaosul multor ierburi simple și termeni militari, cules de preaslăvitul domn Giovanni Tanzlingher,* sfârșitul secolului al XVII-lea , http://tanzlingher.signum.sns.it/



**Fig. 2.5: Roma, Casino della Villa Ludovisi, fosta Del Monte, Sala Aurora.**

În 1615, cardinalul Del Monte însuși achiziționase un alt mic palat adiacent podgoriei sale de la Ripetta; aici, în adevărat spirit renascentist, își adunase bogata colecție de obiecte de artă (picturi, sculpturi, obiecte prețioase ). Este demn de remarcat faptul că, de fapt, cardinalul Del Monte păstra aproape toate instrumentele din bogata sa colecție într-o singură cameră a „palatului din Ripetta”.

în timp ce în cele adiacente s-au păstrat numeroase picturi cu subiecte muzicale («Un Orfeu de Bassano», «Un bărbat cântând la harpă de Michelangelo da Caravaggio », «Un munte Parnas de Antiveduto», «O pictură cu muzică de Gilardo Fiammengo», «O pictură cu muzică de mâna lui Antiveduto»).[110] Aranjamentul instrumentelor și picturilor, în special a celor cu subiecte muzicale, în Palazzetto della Vigna sau „grădina” din Ripetta avea scopul de a sugera că distracțiile muzicale se țineau mai frecvent acolo, decât în Palazzo Madama, unde cardinalul își avea reședința principală. După cum aflăm dintr-o scrisoare din 1621 scrisă de marchizul Alfonso Fontanelli, aceste întâlniri de la Vigna di Ripetta aveau o atmosferă familială, evitând astfel problemele de etichetă rigidă la care cardinalul ar fi trebuit să se conformeze dacă primea oaspeți la Palazzo Madama. [111]Cardinalul Del Monte, însă, reprezintă un exemplu târziu al mentalității aristocratice a Renașterii, distinctă de cea a noii aristocrații care se instaura la curtea romană la începutul secolului al XVII-lea. Nu este o coincidență, așadar, că Giustiniani a vorbit despre „camerini” dedicate muzicii, în care prinții „rămâneau uneori zile întregi”, ca despre un obicei demodat care se estompase odată cu splendoarea curților renascentiste.

Noile stiluri de viață, care afectaseră deja societatea romană încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea, se reflectau și în concepția arhitecturală diferită a palatelor cardinalilor și familiilor care au ajuns rapid în vârful curții romane, grație alegerii uneia dintre rudele lor în papalitate. Într-un raport către Senatul venețian din 1595, Paolo Paruta a descris orașul papal, remarcând efortul de a „trăi în mare grandoare și cu tot confortul [...], care în alte vremuri era folosit de câțiva cardinali sau baroni foarte importanți [și acum] a trecut la atât de mulți încât este o minune [...]; și totuși, în ultimii ani, s-au construit atât de multe clădiri publice și private, temple și palate, străzi și fântâni, podgorii, încât acestea singure sunt suficiente pentru a împodobi un oraș nobil”.[112] [113]După cum a remarcat Patricia Waddy, apartamentele cardinalilor și prinților romani erau proiectate atunci conform unei etichete elaborate, ea însăși un vehicul al diplomației. Prin urmare, apartamentele palatelor aristocratice erau concepute pentru a îndeplini cerințele protocolare: „camerele care nu erau potrivite pentru primirea vizitatorilor conform ceremonialului ar fi fost inutile”. [32] Prin urmare , ceremonialul practicat pentru a întâmpina oaspeții corespundea perfect cu dispunerea liniară a camerelor

---

110 Inventarul bunurilor cardinalului este publicat de CHRISTOPH L. FROMMEL, „Caravaggio's Fruitwerke und derKardina/ Francesco Maria Del Monte,” «Storia dell'arte», 9-10 , 1971, pp. 5-53: 44-45. Despre patronajul artistic al cardinalului, vezi și ZYGMUNT WAZBINSKI, 1/ cardina/e Francesco Maria de/ Monte, 1549-1626, 2 vol., Florența, Olschki, 1994.

111 Fontanelli scrie: «Cardinalul Del Monte vine uneori personal să mă scoată din casă și mă conduce în grădina sa, unde rămânem în cea mai dulce libertate până la Ave Maria, apoi fiecare merge acasă»; cit. în ARNALDO MORELLI, *Il* tempio armonico. Musica ne// 'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705), Laaber, Laaber-Verlag, 1991, p. 181. Spre sfârșitul lunii mai 1624, în «grădina sa de la Ripetta», Del Monte a oferit un «divertisment de cântece și muzică susținut de cei mai importanți virtuozi ai Romei», cu ocazia unui banchet fastuos pentru «Cardinalul [Carlo] de Medici și alți cavaleri florentini». Avviso di Roma cit. în WAZBINSKI, 1/ cardinale Francesco Maria de/ Monte, p. 3 16.

112 Răspunsurile ambasadorilor venețieni către Senat în secolul al XVI-lea, editate de Eugenio Albèri, voi. x, s. II, tomo IV, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1857, p. 359-448.

apartamentului.[114] [115]Chiar și locurile dedicate muzicii erau, așadar, condiționate de eticheta predominantă. Noul concept de palat roman din secolul al XVII-lea nu mai includea „camere” dedicate special muzicii, așa cum erau cele folosite în secolul al XVI-lea. Prin urmare, din secolul al XVII-lea încoace, spectacolele muzicale aveau loc în diverse încăperi ale palatului, alese de la caz la caz, în funcție de cerințele ceremoniale legate de rangul , numărul și importanța oaspeților, precum și de natura ocaziei. Cu toate acestea, tocmai din cauza acestei variabilități, este dificil să se identifice cu precizie aceste încăperi: dovezile documentare sunt insuficiente în ceea ce privește detaliile specifice, iar dovezile iconografice sunt într-adevăr foarte rare.

Rapoartele despre banchetele oficiale ne oferă unele dovezi ale prezenței muzicii . La 30 noiembrie 1622, cu ocazia nunții dintre Isabella Gesualdo și Nicolò Ludovisi, nepotul Papei Grigore al XVI-lea, cardinalul Ludovico Ludovisi a oferit un banchet somptuos în galeria apartamentului său din palatul Montecavallo, urmat de divertisment muzical.4

> În galerie au găsit pregătit un banchet de nuntă foarte somptuos, cu o mare varietate de mâncăruri, fructe și gemuri, și un bufet aranjat cu vaze și bazine din argint aurit, cu patru statui mari de argint reprezentând patru muze, una cântând la lăută, una la vioară, una la flaut și una la harpă. Serviciul a constat din patru farfurii, fiecare cu o față de masă și un șervețel noi. La masă erau 20 de persoane, și anume cei cinci cardinali menționate anterior [Ludovisi, Aldobrandini, Gozzadini Caetani, Zollari], cei doi soți, mama și sora miresei, Ducele și Ducesa de Fiano, Prințul și Prințesa Aldobrandini cu Signora Olimpia, Ducele și Ducesa Caetani cu patriarhul, Prințul de Caserta și două doamne napolitane care veniseră cu mireasa. După masă a urmat o dulce armonie a diverselor instrumente și muzică, după care, proaspeții căsătoriți întorcându-se să-și ia rămas bun de la Papă, s-au întors acasă la lumina torțelor.

Un exemplu revelator, deși ieșit din comun, este relatarea vizitei pe care Papa Urban AL VIII-LEA a făcut-o în 1636 familiei Barberini, rudele sale, în vechiul palat

---

3 2. «Prin urmare, designul apartamentului era intim legat de acea etichetă: spațiile de locuit care nu ar fi potrivit pentru ceremonia de primire a vizitatorilor erau inutile». Cfr. WADDY, Palatul roman din secolul al XVII-lea, p. 3.

3 3. «Ceremonia de primire a oaspeților era perfect în acord cu secvența liniară a camerelor apartamentului». Cfr. WADDY, Palatul roman din secolul al XVII-lea, pp. 4-5.

115 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urb. lat.* 1092, Avvisi dell'anno 1622. Tomo II, cc. 438v-439r.

pe Via dei Giubbonari. Prânzul oferit de rudele sale a fost însoțit de un spectacol muzical, dar, întrucât nimeni în afară de membrii apropiați ai familiei nu putea fi admis în prezența Papei în camera unde acesta mânca „în privat”, muzicienii au fost nevoiți să cânte muzică dintr-o cameră alăturată:[116]

> « [Sfinția Sa] a luat masa acolo singur și în privat, cu ajutorul nobililor și servit de persoane cunoscute, ascultând în același timp un concert de muzică foarte blând într-o cameră alăturată».

Este interesant de observat că, atunci când Clement AL IX-LEA , în decembrie 1667, a oferit un banchet reginei Christina a Suediei într-o cameră a palatului de la Montecavallo (Quirinale), de data aceasta într-o formă oficială, publică și nu privată, adică în prezența demnitarilor curții romane, cântăreții papali, cu această ocazie acompaniați de o orgă, au fost plasați în aceeași cameră, dar departe de masă, într-o nișă a ferestrei, așa cum vedem într-un desen detaliat al lui Pierre Paul Sevin (Fig. 2.6).[117]



Fig. **2.6:** Pierre-Paul Sevin, ***Lefestin qui Clement IX fit à la reine de Suède, àMonte Cavallo l'an 1667,*** Stockholm, Nationalmuseum . În stânga sunt cântăreții cu orga.

116 FREDERICK HAMMOND, Muzică și spectacol în Roma barocă. Patronajul Barberini sub Urban ***al VIII-lea,*** New Haven, Yale University Press, 1994, p. 311, nota 16.

117 Desenul este păstrat la Stockholm, Nationalmuseum, NMH THC 3606; vezi PER BJURSTROM, Feast and theater in Queen Christina's Rome, Stockholm, Stockholm Statens Humanistiska Forskningsrad and Langmanska Kulturfonden, 1966, pp. 47-48.

O sală mare putea găzdui reprezentația unui balet, dansat și cântat, în fața unui public numeros, precum cea pe care familia Falconieri a oferit-o în palatul lor în 1634, ca parte a festivităților pentru „Giostra del Saracino" care avea loc în Piazza Navona:[118]

> „Când jocul s-a terminat, doamnele, împreună cu întregul lor grup, s-au retras într-o cameră alăturată, unde scaunele fuseseră așezate în formă de mic teatru; acolo, la scurt timp după aceea, au apărut două nimfe, conducând cu ele șase păstori și un herald."

O gravură inclusă în raportul tipărit ne arată, de fapt, o imagine a sălii în timpul baletului: doamnele stau în rânduri de-a lungul celor trei laturi ale încăperii „în forma unui mic teatru"; domnii stau în spatele lor, de-a lungul pereților. Un cântăreț, așezat în prim-plan lângă clavecin, cântă acompaniat de mai multe instrumente muzicale: un clavecin, un violon, o tiorbă și două viori (Fig. 2.7).

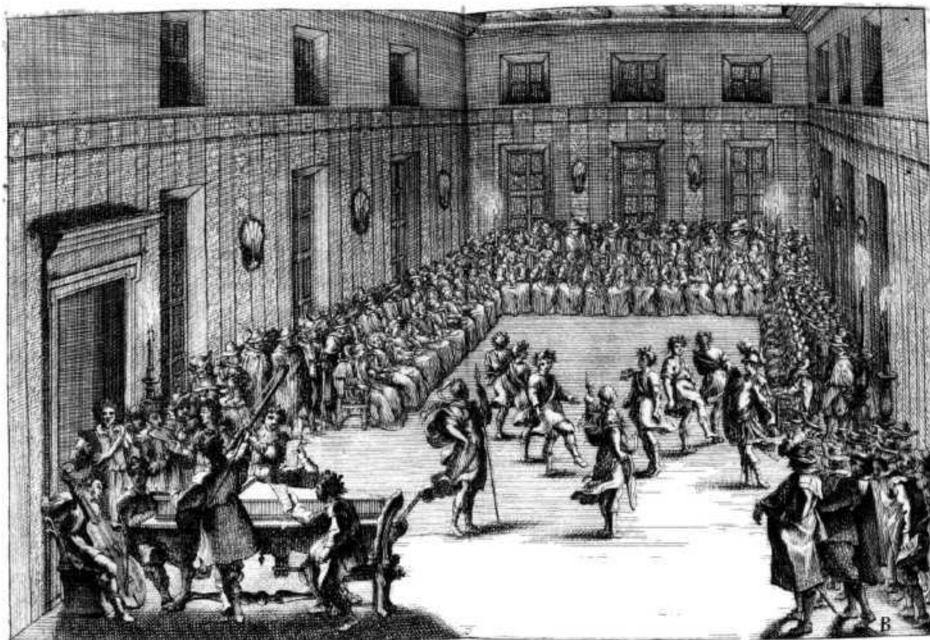



Fig. 2.7: Roma, Palazzo Falconieri, ***Baletul nimfelor și păstorilor,*** în timpul ***sărbătorii desfășurate la Roma pe 25 februarie MD CXXXW (1635).***

118 *Sărbătoare ținută la Roma pe* 25 februarie *1635, MD CXXXW,* Roma, Vitale Mascardi, 1635, p. 12. Vezi FILIPPO CLEMENTI, *Carnavalul roman,* Roma, Tip. Tiberina, 1899, p. 405; MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO - SILVIA CARANDINI, *Barocul efemer. Structuri ale festivalului din Roma în anii 1600,* 2 vol., Roma, Bulzoni, 1977, I, pp. 87-92; HAMMOND, *Muzică și spectacol în Roma barocă,* pp. 214-224.

Întrunirile academice, fie permanente, fie ocazionale, care includeau adesea spectacole muzicale, puteau fi găzduite în încăperi mari rezervate acestora în cadrul palatelor. [119]În palatul Riario alla Lungara, care din 1662 a fost reședința reginei Christina a Suediei timp de peste treizeci de ani, exista o mare „cameră unde se ținea academia” **(** 24 x 10 m **)** ; aceasta a fost aproape sigur creată nu mai devreme de 1674, anul în care Christina înființase Academia Regală, prin unirea a două încăperi comunicante la etajul al doilea, deasupra Sălii de Audiențe. La moartea Christinei, în 1689, o scenă [120]**(** „cor de muzicieni și instrumentiști” **)** a fost instalată în „camera unde se ținea academia” și este descrisă în inventarul bunurilor sale după cum urmează:[121]

> «cor de muzicieni și instrumentiști cu șapte trepte, dintre care cinci mari, adică patru din lemn și una din zid de cărămidă, lungi de treizeci și unu și două treimi de palme [= 7,0 8 m ] și late de cinci palme și jumătate [= 1,23 m], iar celelalte două mici lungi de 28 și trei sferturi de palme [= 6,42 m], iar fața frontală a respectivelor trepte este pictată ca și cum ar fi din marmură galbenă, iar de la baza respectivelor trepte se întinde o balustradă cu 34 de balustri întregi și alte balustri pe jumătate strunjiți și auriți, cu o cornișă în vârf și la bază; la capete se află cascade de lemn cu frunziș aurit, iar respectiva balustradă este lungă ca respectivele trepte și este susținută de șapte arhitrave de lemn acoperite cu pânză pictată și aurită în clarobscur».

Una peste alta, o scenă de această dimensiune ar putea găzdui aproape o sută de artiști.[122] [123]În plus, camera era probabil dotată cu o orgă, care nu mai era folosită la acea vreme, întrucât într-o cameră alăturată au supraviețuit „mai multe tuburi de orgă, oprite de la a șasea, cu cadru de orgă, cu două burdufuri”. 4 [2] Unele desene ne arată amenajarea „camerei

---

119 În ianuarie 1673, „Academia Umoriștilor a fost deschisă și s-a ținut în sala obișnuită a palatului familiei Mancini din Corso”. Vezi Cetatea Vaticanului, Biblioteca Apostolică Vaticană, Barb. lat. 6377, c. 131, notificare de la Roma, 14 ianuarie 1673.

120 BjURSTROM, Ospăț și teatru, pp. 89, 132 nota 7; ELENA POVOLEDO, Aspecte ale - designului scenic la Roma în timpul Cristinei a Suediei, în Christina of Sweden and Music, lucrările conferinței (Roma, 5-6 decembrie 1996 **)** , Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, pp. 169-215; 182-186; ENZO BORSELLINO, Palazzo Corsini alla Lungara. Istoria unui șantier de construcții, Fasano, Schena, 1988, pp. 33-34.

121 Roma, Arhivele Statului, Notari AC, notar Lorenzo Belli, vol. 917, cc. 685-686; transcris parțial în TRINCHIERI C^MIZ, Instrumente muzicale în palate, p. 607.

122 Existența acestei „scări pentru muzicieni și instrumentiști” este atestată și în jurnalele avocatului consistorial Carlo Cartari; vezi ARNALDO MORELLI, „Muzica la Roma în a doua jumătate a secolului al XVII-lea prin arhiva Cartari-Febei”, în „Muzica la Roma prin surse de arhivă”, pp. 107-136; 13 1. În septembrie 1688, în „marea sală a reginei”, a fost reluată o serenadă, interpretată anterior în onoarea ambasadorului francez Lavardin, care „a fost extraordinară prin cantitatea de instrumente și voci”; vezi Istoria intrigilor galante ale reginei Christina a Suediei și ale curții sale în timpul șederii sale la Roma, ed. revizuită și editată de Jeanne Bignami Odier - Giorgio Morelli, Roma, Palombi, 1979, p. 140.

123 POVOLEDO, Aspecte ale scenografiei la Roma, pp. 212-213.

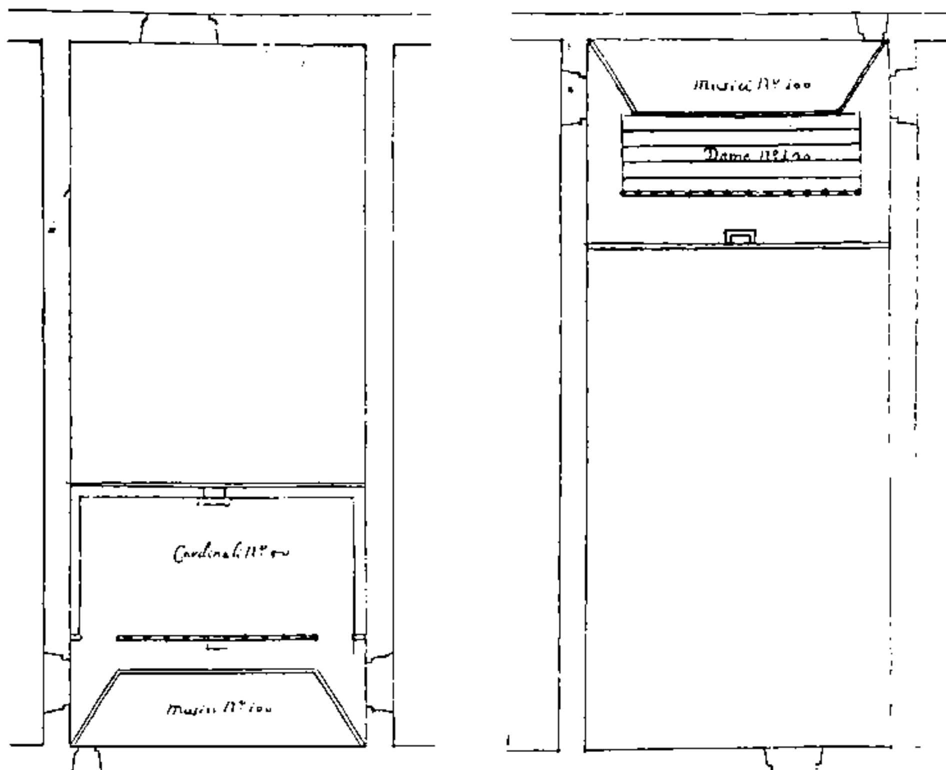


**Fig. 2.8 ab: Aranjamentul lojei muzicienilor şi al locurilor pentru cardinali şi doamne în „camera Academiei" Cristinei a Suediei din palatul Riario, cu ocazia solemnei academii în onoarea regelui Angliei (februarie 1687).**

„al Academiei» cu ocazia academiei solemne în onoarea regelui Angliei, care a avut loc în februarie 1687, în prezența ambasadorului lui Roger Palmer, conte de Castlemain (Fig. 2.8, 2.9).[124 125]

Pentru alte ocazii de reprezentare, nelegate de activitatea academiei, care includeau interpretarea muzicii, probabil era folosită „Camera marii audiențe a prinților", situată la parter al palatului; în inventarul palatului, de fapt, această încăpere este descrisă și ca „camera mare unde se făcea muzică"?4 Această încăpere era mobilată cu numeroase picturi pe

124 Desenele sunt comentate și reproduse în POVOLEDO, *Aspetti dell'allestimento scenico a Roma,* pp. 183-185.

125 Roma, Arhivele Statului, *NotaiA.C.,* notar Lorenzo Belli, vol. 917, p. 639.

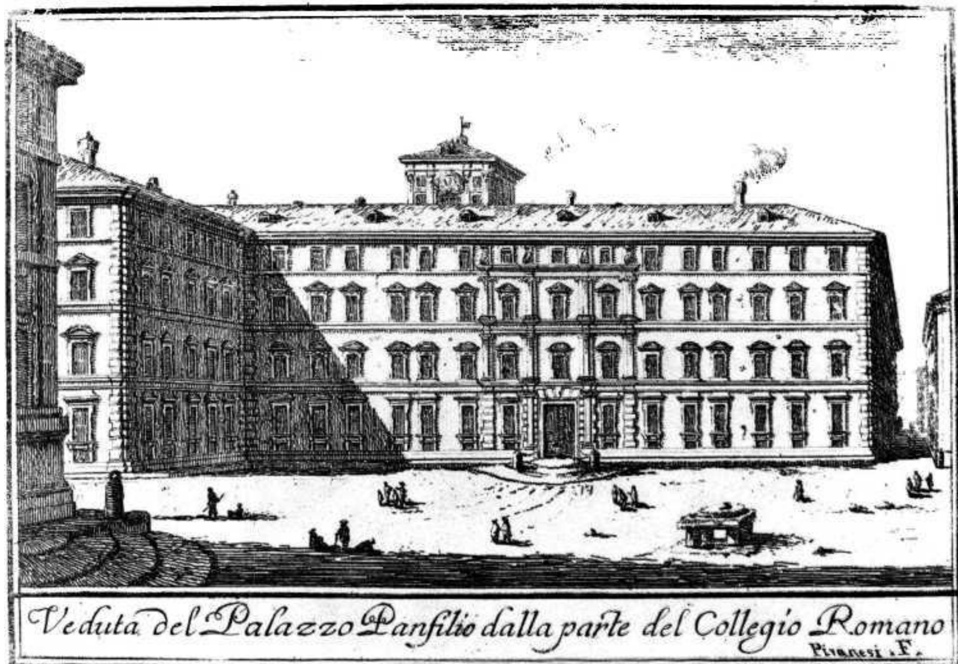



Fig. 2.9: Giovan Battista Piranesi, ***Vedere a Palatului Panfilio din partea Colegiului Roman (1745).***

pereți, cu portrete ale unor oameni iluștri și subiecte care fac aluzie la muzică; se păstra și „o mică orgă cu țevi de lemn”, cu uși pictate care îi înfățișează pe Sfânta Cecilia și David și „mai mulți îngeri mici în actul cântării”.[126 127]

Un aranjament al „muzicienilor și instrumentiștilor” similar cu cel din „ sala Academiei” din Palazzo Riario a fost pregătit în Palazzo Pamphilj, în „sala mare” situată la parter, pe partea orientată spre piața colegiului roman (Fig. 2.10, 2.11 **)** , cu ocazia a două oratorii, a căror interpretare este bine ilustrată în rapoartele întocmite: primul, realizat de savantul Giovanni Andrea Lorenzani, se referă la oratoriul *Santa Maria Maddalena de Pazzi,* interpretat la 9 iunie 1687 de libretistul și gazda sa, cardinalul Benedetto Pamphilj, în onoarea lui Francesco Maria de' Medici, care în aceeași zi primise pălăria cardinaliciană? [6]

---

126 Arhivele Statului , *Notari AC,* notar Lorenzo Belli, vol. 917, pp. 563-564. Inventarul specifică faptul că „orga menționată avea o lățime de patru palme și jumătate, iar cadrul menționat era puțin mai mic, înălțimea aceluiași cadru fiind de o palmă și două treimi, iar burduful respectivei orgi”.

127 GIOVANNI ^ANDREA LORENZANI, *Scrisoare de familie ... către domnul Diacinto Maria Marmi ... unde îl informează despre mobilierul palatului celui mai eminent Principe Cardinal Francesco Maria de Medici,* Roma, Gio. Battista Molo, 1687, p. [5], cit. în H ANS J OACHIM ^MARX, *Die «Giustificazioni della casa Pamphilj» als musikgeschichtliche Q;.ielle,* «Studi musicali», **xii,** 1983, p. 121-187: 130. Plătitorii arată că 28 de viori, 8 «violettes», 11 doubletes basses violoni, 34 « arlu « doubletes basses violoni, 34 » . , s-au plătit 2 trâmbițe și **un trombon, dar nu clavecin și orgă;** cf. ibid., p. 1 p.



Fig. **2.10:** Roma, Palazzo Doria-Pamphilj, „sala mare” la parter.

„Și în seara acelei zile [9 iunie 1687 ] s-a dus, invitat de cardinalul Benedetta Panfilio, să asculte un oratoriu despre sfânta menționată [ Maria Maddalena de' Pazzi ] , interpretat cu toată măreția și splendoarea generoasă, nu atât pentru excelența muzicii și numărul foarte mare de o sută de instrumente și - acompaniamentul de trompetă, cât și pentru frumoasele aranjamente făcute în camera unde cântau, care era acoperită cu draperii cu flori de aur și iluminată de o cantitate de candelabre de cristal de munte cu o multitudine de lumânări de ceară, iar în fața aceleiași camere, în formă de teatru, cei care cântau erau așezați într- o ordine atât de frumoasă încât fiecare avea în fața lui un pupitru cu lumină proprie , fără a fi descoperit de public, care, în realitate, era realizat cu un design minunat”.

Pentru al doilea oratoriu, Santa Beatrice d'Este, construit de cardinalul Pamphilj la 31 martie 1689, „marea sală”, bogat decorată cu brocarturi, era ocupată la un capăt „de o platformă asemănătoare unei scene pe care era plasată perspectiva

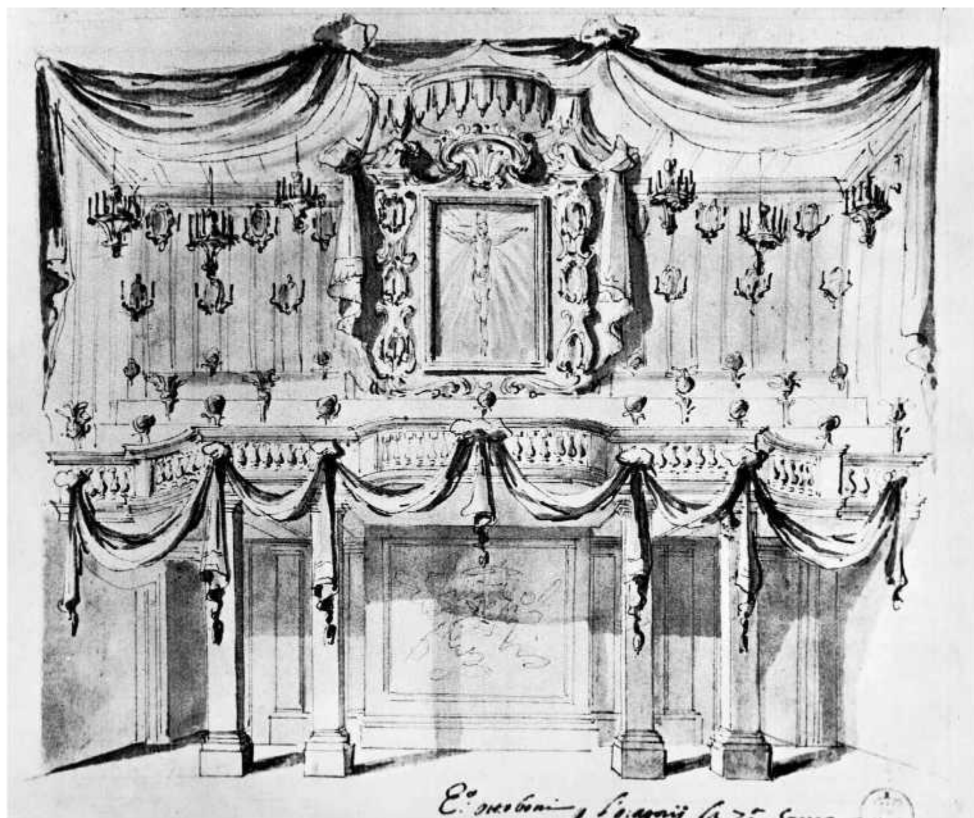


**Fig.** 2.11: **Filippo Juvarra, aparatura „salei mari" de la Palazzo della Cancelleria din Roma pentru „oratoriile din Săptămâna Mare", în *Gânduri, scene și aparatură realizate pentru slujba eminenței sale Ottoboni la Roma pentru teatrul său de la Cancelleria de către mine, arhitectul său, din 1708 până în 1712,* Torino, Biblioteca Națională.**

o scară mare", la baza căreia se afla orchestra[128] [129]la o distanță de un braț de pământ pentru cântăreți și chimvale și alte instrumente necesare acompaniamentului lor [ ... ]. Plenitudinea instrumentelor cu spatele atâtor contrabasuri, combinate cu trompetele, producea o asemenea reverberație încât părea că sala era afectată»/ [8]

128 Termenul „orchestră" este folosit aici în sensul teatrului clasic, ca spațiu din fața scenei; în acest caz, este vorba de scena unde sunt plasați cântăreții, în fața treptelor care găzduiesc muzicienii.

129 *Dispozițiile muzicienilor și instrumentiștilor din sala cardinalului Panfilio și mobilierul acesteia, cu ocazia oratoriului solemn al Sfintei Beatrice d'Este susținut de Eminența Sa la* 31 *martie* 1689, la Modena, Arhivele Statului, *Arhivele Estense,* Muzică 3, document relatat integral de Adriano Cavicchi în cadrul mesei rotunde *Probleme ale practicii interpretative,* în *Studi Corelliani,* lucrările conferinței ( Fusignano, 5-8 septembrie 1968 ) , editat de Adrano Cavicchi, Oscar Mischiati, Pierluigi Petrobelli, Florența, Olschki, 1972, pp. 116-117.

Și cardinalul Pietro Ottoboni, dornic să exceleze față de celelalte curți cardinalice și princiare ale Romei, a construit o sală mare în Palazzo della Cancelleria în 1690, care să fie folosită pentru concerte pentru ședințele academiei „de litere fine și concerte muzicale” [130]pe care o crease acolo :[131]

> „Cardinalul Ottobono a construit un teatru foarte nobil într-una din camerele Cancelariei pentru academia de muzică pe care intenționează să o țină acolo în anumite zile și a avut o frumoasă tapiserie din brocarturi foarte bogate care va împodobi camerele sale, după ce a expus o parte dintre ele în biserica colegiată San Nicolò in Carcere Tulliano în ziua sărbătorii sale, la care au fost invitați toți cetățenii și mulți alți cardinali”.

Spațiul destinat academiei corespunde așa-numitei Sale Riaria, ușor accesibilă de pe scările de la intrare printr-o loggie acoperită cu vedere la curtea interioară. [132]Sala Riaria servea drept „anticameră” a apartamentului nobiliar al cardinalului și era dotată cu „diverse balcoane aurite pentru muzicieni, aceasta fiind zona desemnată oratoriilor”.[133] Un desen al arhitectului Filippo Juvarra pentru pregătirea „salei mari” cu ocazia „oratoriilor din Săptămâna Mare”, probabil în Miercurea Mare din 1708, [134]furat la cererea cardinalului Ottoboni, prezintă de fapt un fel de cor mare, de aceeași lățime ca sala, care probabil ar fi găzduit cântăreți și instrumentiști (Fig. 2.11). FRANCESCO Valesio descrie câteva detalii ale pregătirii în jurnalul său:[135] [136]

---

130 GIOVANNI GIUSTINO CIAMPINI, Teatrul celor Mari. *Discurs academic* , Roma, Giovanni Giacomo Komarek, 1693, p. 15.

131 Orașul Vaticanului , Biblioteca Apostolică a Vaticanului, Ott. lat. 3356, c. 26r, înștiințare din Roma, 9 decembrie 1690, citată în MARIA LETIZIA VOLPICELLI, Teatrul Cardinalului Ottoboni la Palazzo della Cancelleria, în Teatrul din *Roma* în *secolul al XVIII-lea,* 2 vol., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, II1, pp.

132 ARCANDO SCHIAVO, Palatul Cancelariei, Roma, Staderini, 1964, p. 187-189.

133 FRANCESCO POSTERLA, Roma sacră și modernă, Roma, Francesco Gonzaga, 1707, p. 251: «În anticameră se pot admira diverse balcoane aurite pentru muzicieni, acest loc fiind stabilit pentru oratorii, vrednice urmașe ale acelui geniu eminent, care știe să îmbine amenitatea Muzelor cu gravitatea celorlalte științe pe care le posedă».

134 Colecția de desene a lui Juvarra, „Gânduri, scene și aranjamente făcute pentru slujba Eminenței Sale Ottoboni la Roma pentru teatrul său de la Cancelleria de către mine, arhitectul său, din 1708 până în 1712”, este păstrată în Biblioteca Națională din Torino. Vezi SCHIAVO, Palatul Cancelleria, pp. 189-190; și MERCEDES VIALE FERRERÒ, Filippo Juvarra, Scenograf și arhitect de teatru, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1970, pp. 71, 295. Desenul se referă aproape sigur la Introducerea la Oratoriul Patimilor Domnului nostru Iisus Hristos, mai cunoscut sub numele de La Colpa, il Penimento, la Grazia, de Alessandro Scarlatti. Pentru o scurtă prezentare generală a seriei de oratorii din Postul Mare 1708, vezi ARNALDO MORELLI, Alessandro Scarlatti, Kapellmeister la Roma și Unele dintre oratoriile sale. Documente noi, „Note de arhivă despre istoria muzicală”, ale noastre, II, 1984, pp. 117-144: 127-128.

135 Câteva exemple de „tribune” destinate muzicienilor în clădirile din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sunt raportate de SCHIAVO, Il pialazw della Cancelleria, pp. 188-189.

136 FRANCESCO VALESIO, Jurnalul lui Rama [ 1704-1742], editat de Gaetana Scano cu colaborarea lui Giuseppe Graglia, 6 volume, Milano, Longanesi, 1977-1979, IV, p. 55.

„În această seară [miercuri, 4 aprilie 1708], cardinalul Ottoboni a avut un frumos oratoriu interpretat în palatul său, Cancelaria, despre Patimile Mântuitorului. Camera mare în care au cântat era decorată cu damasc cu ornamente aurii, iar când s-a deschis un spațiu în care se afla un crucifix, niște perdele negre au fost coborâte brusc pentru a acoperi pereții."

În Sala Cancelariei, academia înființată de Ottoboni își ținea ședințele la fiecare două săptămâni, „cu participarea celor mai eminenți cardinali, ambasadori și a marii nobili". [137]În acest cadru, se interpreta muzică instrumentală, cantate și, mai ales în timpul Postului Mare, oratorii importante, majoritatea cu librete ale cardinalului.[138] [139]O știre relatată de așa-numitul *Foglio di Foligno* descrie în detaliu ceremonialul sesiunii academice în care a fost interpretat un oratoriu scris și sponsorizat de Ottoboni: *La Giuditta:* [5=]

„Duminică, 20 martie [1694], un oratoriu extrem de somptuos al celui mai eminent Ottoboni a fost interpretat în Cancelarie, compus de același om și pus pe muzică de faimosul Bernardo Pasquini și cântat de Pistocco, Ferrini, Valentino și alți muzicieni celebri cu nenumărate instrumente și lumini în tot apartamentul maiestuos . Mulți cardinali, aproape toată prelatura , numeroși nobili erau prezenți, iar în coruri se afla cel mai excelent ambasador al imperiului. Subiectul oratoriului a fost povestea sacră a Iuditei, despre care părintele procurator general [al Serviților ] de la San Marcello a ținut o predică scurtă și elegantă. Patru cavaleri au recitat apoi câte un sonet pentru fiecare, pentru a nu neglija în acea seară exercițiul obișnuit al academiei bine ordonate a eminenței sale în aceeași Cancelarie, care fiind compus..."

---

137 Notificare din Roma, 8 mai 1694, editată de GLORIA STAFFIERI, Colligltefragmenta. Viața muzicală romană în «AvvisiMarescotti» (1683-1707 ), Lucca, LIM, 1990, p. 115. Merită amintit că Sonata a tre ... opus quarta (Roma, Giovanni Giacomo Komarek, 1694) de Arcangelo Gorelli fusese «compusă pentru Academia celui mai eminent cardinal Ottoboni», așa cum se menționează pe pagina de titlu.

138 HANS J GACHIMMAM, DieMusikam Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unterArcangelo Gorelli, în Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte V, hrsg. von Friedrich Lippman, Koln - Graz, Bohlau, 1968, p. 104-177; 145 (Analecta musicologica, 5).

139 ORIETTA SARTORI, Știri de interes muzical într-un vechi periodic tipărit: «Foglio di Foligno», «Esercizi Musica e Spettacolo», nr. 16-17, 1997-98, p. 87-119; 107. Contrar celor relatate în „Foglio di Foligno", oratoriul fusese pus pe muzică de Alessandro Scarlatti, care în 1693-1694 trimisese muzica din Napoli cardinalului Ottoboni. Cfr. MARX, Die *Musile am Hofe,* p. 141.

„...dintre subiecte de stimă distinsă, atât pentru literatură, cât și pentru alte prerogative, se crede că va depăși în curând orice altă academie din Italia, participând el însuși la aceasta cu o asemenea manieră și decență încât îi încântă și îi înflăcără pe toți la virtute".

Chiar și în acest caz, forma evenimentului și aranjamentul muzicienilor par foarte asemănătoare cu cele din academia Cristinei, cu singura diferență de înțeles că, dacă în palatul Riario cantata era intercalată cu o «lecție academică », în Cancelleria oratoriul era intercalat cu o «predică scurtă și elegantă [...] despre povestea Iuditei», care era urmată de recitarea unor sonete inspirate, de asemenea, din subiectul oratoriului.[140]

În palatul familiei Borghese din Campo Marzio, tânărul Marcantonio Borghese, fiul prințului Giovan Battista, a ținut de mai multe ori în anii 1670 o „academie de litere", care a inclus și spectacole muzicale , în „Sala Reginei din Saba", care pentru aceste ocazii era decorată cu „damascuri verzi cu coloane florale roșii" și „tapiserii din istoria împăratului cu aceleași suprapuneri". [141]Sala, pictată în fresce în 1615 de pictorul venețian Paolo Piazza, este situată la pianul nobil, pe partea palatului orientată spre Via di Fontanella Borghese (Fig. 2.12), adică aripa palatului care nu era ocupată de apartamentele prințului și prințesei și care, prin urmare, era situată în partea clădirii accesibilă oaspeților, intrând pe ușa principală de pe Via di Fontanella Borghese (Fig. 2.13).[142] [143]În camera mare adiacentă, așa-numita „camera veche" – adică sala din aripa veche a palatului – aveau loc reprezentații teatrale, care - includeau adesea prologuri, dansuri și intermediare cântate, destinate, însă, unui public care nu depășea cercul familial (Fig. 2.14). În cameră era amenajată o scenă cu scene pictate și perspective, cu o incintă care adăpostea instrumentiștii poziționați în fața scenei ·

Interpretarea muzicii sacre, devoționale sau spirituale în anumite momente ale anului liturgic avea loc în capelă, situată de obicei în cele mai intime spații ale apartamentelor unui palat nobiliar. La astfel de spectacole, de fapt, participau doar membrii familiei stăpânului casei și unii dintre

---

140 Printre poeziile compuse pentru această ocazie, „sonetul recitat în palatul Cancelariei Apostolice cu ocazia unei academii a eminentului cardinal Ottoboni, unde s-a cântat oratoriul Iudiței" de Giovan Battista Zappi, Aljin con teschio d'atro sangue intriso, în Rime degl: Arcadi, tomo I, Roma, Antonio de Rossi, 1716, pp. 183, 396.

141 ARNALDO MORELLI, Un model de patronaj muzical: Familia Borghese în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în Musikstadt Rom. Geschichte, Forschung Perspektiven, lucrările conferinței ( Roma, 28 septembrie 2004 ) , hrsg. Markus Engelhardt, Kassel, Bärenreiter, 2011, p. 204-217; 211.

142 Despre arhitectura și decorarea interioară a palatului , vezi W. ADDY, *Palatele romane din secolul al XVII-lea*, pp. 73-127, 363-375; și ELENA FUMAGALLI, *Palatul Borghese: comandă și decorare privată*, Roma, De Luca, 1991.

143 MORELLI, Un model de patronaj muzical: Familia Borghese, p. 209.

cei mai apropiați dependenți ai săi. Prințul Giovanni Battista Borghese, de exemplu, organiza muzică devoțională regulată în două momente ale anului liturgic, pentru Novena de Crăciun și Săptămâna Patimilor, în mica capelă ( sau „oratoriu" ) situată la capătul suitei de camere din apartamentul său de la primul etaj, mai precis în „camera din fața capelei de la etajul superior, spre loggia Ripetta" ( Fig. 2.15 ) . [144]Aranjamentul muzicienilor sfidează în unele ocazii cea mai sălbatică imaginație a noastră: nu ne-am fi putut imagina niciodată că, pentru a depăși îngustimea acestui spațiu, într-o clădire cu zeci și zeci de camere, săli și saloane, cântăreții și instrumentiștii trebuiau plasați într-un „Cas sone", un fel de cutie de lemn, montată în consolă în afara ferestrei pentru aceste ocazii.[145]




Fig. 2.12: Alessandro Specchi, ***Palatul Prea Excelentului Prinț Borghese,*** în ***B, a patra carte a noului teatru de palate în perspectivă a Romei moderne*** ( 1699 ) . Vedere din lateralul **Via** di Fontanella Borghese.

---

144 Cetatea Vaticanului, Arhivele Secrete ale Vaticanului, *Arh. Borghese* 5607, nr. 134. Despre oratoriu și muzica interpretată acolo, vezi ARNALDO MORELLI, *Virtutea la curte. Bernardo Pasquini* (1637-1710), Lucca, LIM, 2016, pp. 22-27.

145 Factura tâmplarului, datată 24 decembrie 1680, descrie lucrarea ca fiind „realizarea unei cufere care să fie folosită în afara ferestrei oratoriului pentru momentul în care se cântă muzică pentru novena [de Crăciun] și pentru oratoriu în timpul Săptămânii Mari, toate acestea fiind demontate, îndepărtate și înlocuite după cum a fost necesar "; vezi Cetatea Vaticanului, Arhivele Secrete ale Vaticanului, *Arh. Borghese* 1477, nr. 792/12.

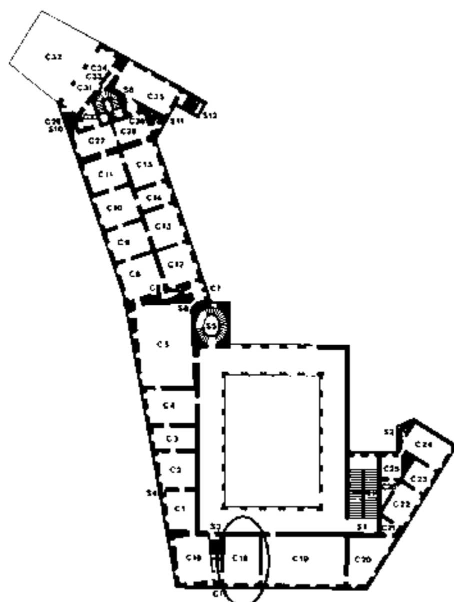


**Fig.** 2.13: **Roma, Palazzo Borghese, planul etajului principal: în cerc „Sala Reginei din Saba".**

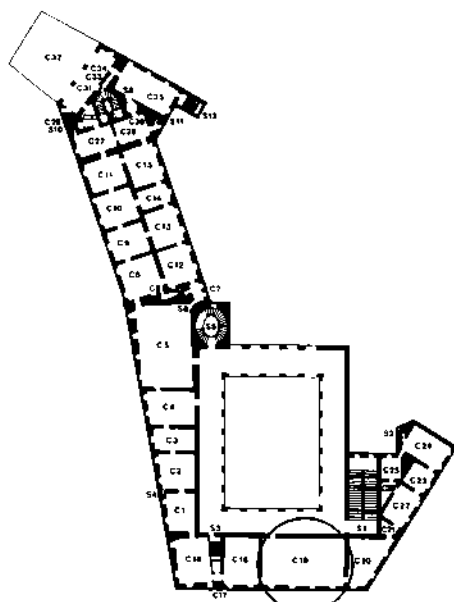


**Fig.** 2.14: **Roma, Palazzo Borghese, planul etajului principal: în cerc „camera veche".**

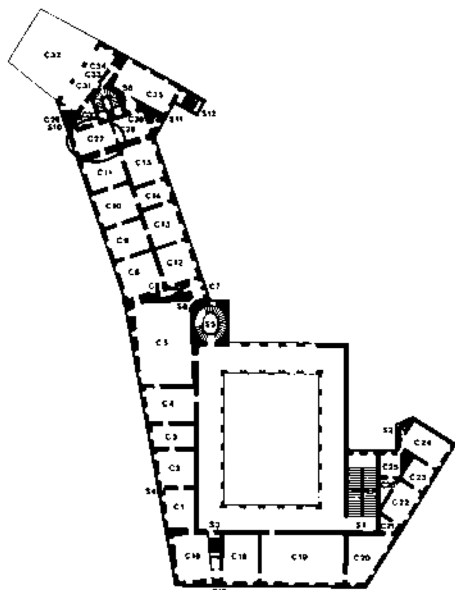


**Fig. 2.15: Roma, Palazzo Borghese, planul etajului principal: în cerc „camera din fața capelei de la etajul superior, spre loggia Ripetta".**

În lunile de vară, când nobilimea prefera să se întoarcă în oraș, evenimentele muzicale populare puteau avea loc în spații în aer liber, cum ar fi grădini, loggii sau curți interioare. Binecunoscută, dintr-o perspectivă spectaculoasă, este „cea mai nobilă recepție oferită de cardinalul [Flavio] Chigi Signorei Donna Caterina Rospigliosi și altor prinți și prințese" pe 15 august 1668, „în grădina Monseniorului Salvetti de la Quattro Fontane", cu o scenografie extraordinară realizată de arhitectul Carlo Fontana. [146]Ca „introducere la recepție", a fost interpretată „compoziția encomiastică " , bazată pe un text de Sebastiano Baldini și pusă pe muzică de Giovan Battista Mariani, un fel de cantată scenică cu patru personaje, interpretată în aceeași grădină care a servit drept scenă a acțiunii. Mai puțin cunoscut este faptul că compoziția a fost precedată de „un frumos recitativ întrerupt de un dublu ecou", cântat de celebra soprană Giulia Masotti. Putem identifica acest «recitativ» cu un singular «capriccio pentru muzică» al poetului Giovanni Filippo Apollini, intitulat *Eco amoroso* («Eram deja în flăcări »), pus pe muzică de Alessandro Stradella, pentru soprană, două viori și bas.

---

146 CARLO **FONTANA**, *Răspunde* [ .. . ] *la scrisoarea domnului Ottavio Castiglioni,* Roma, Angelo Bernabò, **1668**, p. **17.** Mai exact, banchetul-spectacol a fost dat în cinstea Caterinei și Mariei Maddalena Rospigliosi, nepoate ale Papei Clement **al IX-lea** , atunci domnitor. Vezi şi ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo cimosettetimo,* Roma, Pasqualucci, **1888**, p. **106-108**; BJURSTROM, *Sărbătoare și teatru,* p. **65-69.**

continuo, care prezintă, tocmai, „artificiul a două ecouri”, un procedeu muzical neobișnuit, care nu și-ar fi putut găsi o utilizare mai bună decât într-o muzică în aer liber.[147]

Pe „loggia apartamentului nobiliar” din Cancelarie, cardinalul Ottoboni a pus să se interpreteze o „cantată cu instrumente” în iulie 1694. [148]În august același an, pe loggia palatului său, cu vedere la portul Ripetta, prințul de Rossano Marcantonio Borghese a pus să se cânte o serenadă, profitând de sărbătoarea bisericii San Rocco din apropiere (Fig. 2.16, 2.17).[149]

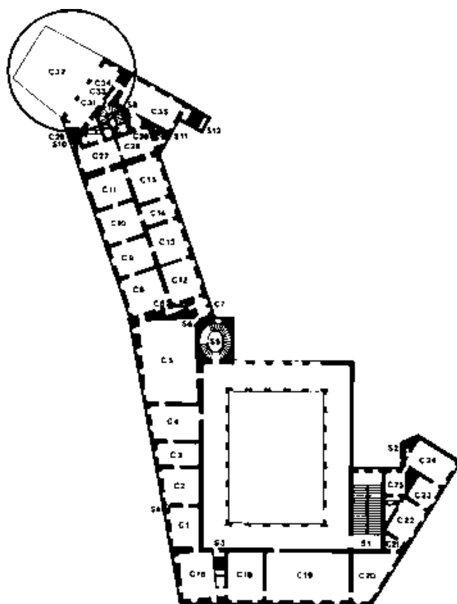


**Fig. 2.16: Roma, Palazzo Borghese, planul etajului principal: în cerc „loggia di Ripetta”.**

147 Giorgio MORELLI, *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini,* «Chigiana», 1982, pp. 211-264: 244. La 6 august 1668, Stradella a primit un cadou de la Flavio Chigi, probabil legat de sărbătoarea din grădina Quattro Fontane; cf. DAVID Merell BRIDGES, *The social cadranul* muzicii de cameră *din Roma, **1667-1700, teză de doctorat,*** George Peabody College, 1976, pp. 32-33. Partitura cantatei este păstrată în Biblioteca Estense din Modena, Mus. F. 1152. Scriitorul pregătește un studiu și o ediție a acestei cantate.

148 MARX, *Die Musik am Hofe,* p. 143.

149 Pe 16 august 1694, «Prințul de Rossano [Marcantoniu] Borghese a avut o frumoasă serenadă interpretată noaptea pe loggia cu vedere la râu pentru sărbătoarea de San Rocco, cu o mulțime - numeroasă de doamne și domni [...] Alte două serenade au fost interpretate în această săptămână, una de către contele Colonna, grajdul, iar cealaltă la Vila Ludovisa a Ducelui de Sora»; avize din Roma, 21 august 1694, citate în STAFFIERI, *Colligitefragmenta,* p. 117.




Fig. **2.17:** Alessandro Specchi, O altă vedere a palatului excelenței sale Prințul Borghese, în A patra carte a noului teatru de palate în perspectivă a Romei moderne, Roma Domenico de Rossi, **1699.** Vedere din portul Ripetta cu loggia palatului Borghese.

În august 1700, «Madama Orsini», Anne-Marie de la Trémoille, văduva ducelui de Bracciano Flavio Orsini, după ce a așezat «stema Franței pe ușa palatului său **[ ...]** în aceeași seară, dintr-o loggia a aceluiași palat, a pus să se cânte o serenadă extrem de nobilă».[150]

Curțile interioare erau, de asemenea, scena interpretării serenadelor, precum cele interpretate în anii 1692-1696 de conetabilul Colonna.[151] [152]dar și de oratorii, precum cel construit în august 1705 de cardinalul Ottoboni în curtea Palatului Cancelleria, înfrumusețat pentru ocazie cu un superb aparat scenografic și iluminări de mari dimensiuni/ [1]

---

**150** Notificare de la Roma, **8** august **1700,** citată în STAFFIERI, *Colligite fragmenta,* p. **139.**

**151** LUCA DELLA LIBERA- JOSÉ DOMÍNGUEZ, *Noi surse pentru viața muzicală romană sfârșitul secolului al XVIII-lea: Giornale și Diario di Roma del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano,* în *Muzica* ***la*** *Roma în secolul al XVI-lea. Studii și perspective de cercetare,* studii reunite de Caroline Giron-PaneletAnne-Madeleine Goulet, Roma, École française de Rome, **2012,** pp. **121-185: 156, 160, 174-178.**

**152** Acesta este oratoriul *Ilregno di Maria Vergine,* cu muzică de Scarlatti și un libret de Ottoboni însuși. O descriere lungă și detaliată a pregătirilor fastuoase și a evenimentului extraordinar este transcrisă în MORELLI, *Alessandro Scarlatti,* pp. **142-144.** Din acest document aflăm că oratoriul avusese deja o reprezentație în avanpremieră destinată unui public restrâns, în cadrul „academiei pe care [Eminența Sa] o ține de obicei în palatul său, formată din cei mai eruditi virtuozi și poeți celebri". Prin urmare, este clar că alegerea locației - sală sau curte interioară - a fost adaptată publicului țintă și, prin urmare, semnificației dorite a evenimentului.

O altă sursă de informații valoroase pentru această cercetare au fost inventarele bunurilor mobile din reședințele nobiliare, de obicei întocmite la moartea proprietarilor . În primul rând, trebuie menționat că, după cardinalii Del Monte și Antonio Barberini, niciun aristocrat nu mai deținuse o colecție atât de bogată de instrumente de la mijlocul secolului al XVII-lea. Mai mult, spre deosebire de obiceiul din secolul al XVI-lea, instrumentele din palate, în mare parte claviaturi, nu mai erau păstrate într-o singură cameră, ci erau distribuite în diferitele spații ale clădirii. În general, putem observa că, începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea, clavecinele și spinetele erau cele mai comune instrumente din reședințele nobiliare; în aceeași perioadă, orgile de toate tipurile, care încă supraviețuiau din secolul precedent, au dispărut din sălile marilor palate.[153] [154] [155] [156]Știm, de fapt, că chiar și în prima jumătate a secolului al XVII-lea, orgi mari erau încă amplasate în sălile unor palate, cum ar fi, de exemplu, cele ale cardinalului Ippolito Aldobrandini (transmise ulterior prin moștenire familiei Borghese)/ [3] ale cardinalului Andrea Carlo Peretti în Borgo Vecchio (1629)/ [4] ale prințului Giovanni Angelo Altemps/ [3] Cu toate acestea, în a doua jumătate a secolului, unele dintre aceste orgi au fost îndepărtate, în unele cazuri pentru a fi mutate într-o biserică. Prințul Camillo Pamphilj, în „camerele apartamentului inferior” al palatului său din Piazza Navona, deținea „o orgă finisată cu două țevi mari, înalte de aproximativ douăzeci de palme, toate aurite și cu trei burdufuri cu opt registre”,

153 Același lucru se poate spune și despre claviorgan, un instrument foarte popular între secolele al XVI-lea și al XVII-lea în palatele nobiliare. Exemple semnificative pot fi observate în documentele citate în TRINCHIERI CAMI Z , Gli strumenti musicali nei palazzi, pp. 597-598.

154 „Orgă mare cu țevi mari, pătrate, făcută în întregime din lemn, care aparținuse Cardinalului de Aragon”, probabil Cardinalului Ignazio d'Avalos de Aragon, care a murit în 1600; vezi TRINCHIERI CAMI Z , Gli strumenti musicali nei palazzi, p. 603. Instrumentul, achiziționat de Cardinalul Pietro Aldobrandini, a fost moștenit de tânărul său nepot, Cardinalul Ippolito. În 1638, la moartea cardinalului, mama sa, Olimpia, i-a moștenit bunurile și, după ce s-a căsătorit cu Paolo Borghese, le-a plasat în palatul soțului ei. În inventarul Aldobrandini din 1625-26, instrumentul este descris ca „o orgă mare cu țevi pătrate făcută în întregime din lemn, pe care Cardinalul Hippolito a decorat-o cu lemn sculptat și aurit”. Următoarea notă de actualizare este apoi adăugată pe o hartă liberă : „Orga mare cu țevi pătrate din circa 77 se află în Palatul Borghese, în camerele Celor Mai Excelente Maeștri și Maeștri”. Vezi Cetatea Vaticanului, Arhivele Secrete ale Vaticanului, Arh. Borghese 6219, cca. 77 și urm.

155 «În galerie [ ... ] o orgă sculptată în nuc cu mascarone și dispozitive cu două coloane canelate, cu un frontispiciu purtând stema domnului Carlo, înaltă de opt palme și lată de cinci»; cf. TRINCHIERI CAMI Z , Gli strumenti musicali nei palazzi, p. 604.

156 Prințul Giovanni Angelo Altemps deținea numeroase instrumente cu claviatură, inclusiv o „orgă mare în sală”, așa cum se menționează într-un inventar din 1620; cf. John Thomas N. P. Couchman, Muzica lui Felice Anerio pentru biserică și pentru capela Altemps, teză de doctorat, Universitatea din California, Los Angeles, 1989, p. 456.

plasat într-o „cameră de orgă” specială.[157 158 159 160]În 1670, la patru ani după moartea sa, orga a fost donată de fiul său bisericii augustinienilor desculți din San Nicola da Tolentino, unde se află și astăzi. În aceiași ani, cardinalul Flavio Chigi, care în 1662 a plasat o orgă într-o cameră de la parterul palatului său din Piazza Santi Apostoli (acum Palazzo Odescalchi), abia câțiva ani mai târziu a trimis-o cadou Cappella del Voto din Catedrala din Siena ·

Dispariția orgilor din sălile și galeriile palatelor nu poate fi explicată doar prin schimbări ale gustului muzical, ci prin nevoia de a evita obligația de a interpreta muzică într-un anumit cadru, alegându-l din când în când în funcție de rangul și familiaritatea oaspeților și de tipul de ocazie. Nu este o coincidență, așadar, faptul că, de la mijlocul secolului al XVII-lea încoace, instrumentele pe care le vedem înregistrate în inventarele palatelor aristocratice și în registrele de reparații sunt aproape întotdeauna clavecine și spinete. Aceste instrumente erau mai ușor de mutat dintr-o cameră în alta și erau mai ușor de acordat și chiar modificat în sunet ·

Clavecinurile mari au fost probabil concepute pentru a fi amplasate în cele mai mari săli de recepție, cum ar fi galeria, sala de audiențe sau marea sală a palatului, așa cum vedem în palatele Orsini, Peretti, Altemps, Lancellotti și ale Reginei Christina a Suediei. Caracteristicile lor fizice demonstrează clar acest lucru: aceste clavecinuri erau, de fapt, mari (de la 2 la 2,5 metri lungime) și îndeplineau o dublă funcție: sonică și vizuală. Într-adevăr, erau instrumente bogat decorate, uneori cu picturi de artiști renumiți : Annibale Carracci a pictat capacul unui clavecin amplasat în galeria palatului Lancellotti;[161] [162]Ludovico Gimignani, între 1682 și 1697, a pictat capacul și carcasa unui clavecin somptuos care a

157J ORG G^^MS,Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphij zur Kunstdtig^eit in Rom unter InnocenzX, Wien, Bolhau, 1972, p. 421.

158 PATRIZIO BARBIERI, S. Nicola da Tolentino la Roma: documente despre Pamphij, biserică, orgă , «Ornici dell'organo [di Roma] », seria II, II, 1983, p. 25-34. Pentru cheltuielile de înlăturare a «orgii demontate care se afla în holul palatului din Piazza Navona» și mutarea lui în San Nicola da Tolentino, vezi ALEXANDRA NIGITO, La musica alla corte di Giovan Battista Pamphij, Kassel, Merseburger, 2012, pp. 137, 147-151.

159 O SCAR MISCHIATI, Construcția de orgă și patronajul papal: cazul lui Alexandru al VII-lea, în Orgi și coruri în bisericile din Roma, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 27-36, 155-169.

160 Într -un caz, este documentată o cheltuială surprinzătoare pentru re-pufarea unui clavecin: „Pentru a-l re-pufa delicat în cameră, era necesar să-l re-pufăm și mai viguros în biserică ”; vezi ARNALDO MORELLI, „ Istoria confecționării clavecinului și tipologia documentării: câteva exemple”, în Fiori musicologici. Studii în onoarea lui Luigi Ferdinando Tagliavini cu ocazia zilei sale de naștere , editat de François Seydoux - Giuliano Castellani - Axel Leuthold, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 379-396: 393.

So. PIETRO BELLORI, Notă despre muzee..., Roma, Falco, 1664, p. 29, cit. în TRINCHIERI CAMIZ, Instrumente muzicale în palate, p. 599.

162 DANIELA DI CASTRO, Mobilierul Palatului Pallavicini-Rospigliosi, în Palatul Pallavicini-Rospigliosi și Galeria Pallavicini, Torino, Allemandi, 1999, pp. 267-311: 278; EAD., Music in Roman Palaces: The Instruments of the Pallavicinis and the Rospigliosis, în Sound Wonders: Musical Instruments of the Italian Baroque, editat de Franca Falletti - Renato Meucci - Gabriele Rossi Rognoni, Florența, Giunti, 2007, pp. 131-136: 132-133.

aparținut Mariei Camilla Palla de lângă Rospigliosi, acum proprietate privată (Fig. 2.18)? [1]

În plus, în unele cazuri, clavecinele erau susținute pe picioare sculptate artistic, ale căror forme aminteau de un element heraldic al familiei proprietare : de exemplu, ibexul pentru Altemps; sirena „care ține o coloană" pentru Colonna; leul pentru Peretti; albinele pentru Barberini; vulturul pentru Pallavicini.8 [163]Instrumente fine cu claviatură erau apoi plasate în alte încăperi – probabil folosite pentru întâlniri academice, conversații sau divertisment – în locuri mai ușor accesibile oaspeților, cum ar fi camerele de la parter sau de la primul etaj, lângă scara de la intrare, cum ar fi „galeria" sau „camera de audiențe", unde nu este neobișnuit să găsești clavecine și alte instrumente. Mai jos sunt câteva exemple preluate din inventarele palatelor nobiliare romane din acea vreme.

> Palazzo Ludovisi, inventarul bunurilor cardinalului Ludovico Ludovisi (1633): «În camera mare a palatului [...] care urmează galeriei mici [...] un clavecin lung de 9 palme cu claviatură din avoil și abanos acoperită cu piele orientală, tot aurită cu picioare din lemn aurit, sculptată și profilată cu cinci coloane care o susțin și stema cardinalului cu învelișul său din piele aurită».[164 165]

> Palazzo Borghese, apartamentul cardinalului Pier Maria Borghese (1642): «în a doua cameră din dreapta [în capul scărilor] [ ... ] un cinel cu trei registre cu claviatură avoil și carcasă pictată, cu capac din cupru, auriu și verde , cu picioare aurite». « În al treilea apartament [ ... ] în cealaltă cameră alăturată [ ... ] o orgă gravă cu stema Eminenței *Sale* și un cinel în camerele audienței Eminenței Sale cu picioare aurite și o carcasă pictată a respectivului cinel»^ [4]

163 Vezi respectiv COUCHMAN, Muzica lui Felice Anerio, p. 456; TRINCHIERI CAMIZ, Instrumente muzicale în palate, p. 604; HAMMOND, Muzică și spectacol în Roma barocă, pp. 94-95, 304; DI CASTRO, Mobilierul palatului Pallavicini Rospigliosi, p. 278; EDUARD A SAFA **ARIK** , Colecția de picturi Colonna. Inventare **1** 611 1 795, München, KG Saur, 1996, p. 273. Cheltuiala considerabilă de 26 de scuzi pentru sculptarea „unui suport de cinele" este înregistrată în conturile prințului Giovan Battista Pamphilj din septembrie 1676; vezi NIGITO, Muzică la curte, p. 206.

164 Orașul Vaticanului, Arhivele Secrete ale Vaticanului, Arh. Boncompagni Ludovisi 325, c. 58.

165 Cetatea Vaticanului, Arhivele Secrete ale Vaticanului, Arhivele Borghese 51, Inventarul bunurilor casei cardinalului Pier Francesco Borghese pentru ilustrelei d. Ortensia Borghese, întocmit la 30 iunie 1642, cc. 203, 221.



Fig. 2.18: Clavecin aparținând Principesei Maria Camilla Pallavicini Rospi gliosi, decorat de pictorul Ludovico Gimignani (cca. 1682-1697), proprietate privată.

Palazzo Riario, inventarul bunurilor Cristinei a Suediei (1689): în «galeria de la parter [ ] un clavecin cu trei registre, făcut din chiparos, cu tastieră și mufe cu carcasă de lemn, lung de nouă palme și jumătate și lat de trei palme și un sfert, iar respectivul clavecin se spune că este de Girolamo [Zenti]».[166 167 168]

Palazzo Pallavicini Rospigliosi, parter (1708): «în a doua cameră verde [...] un chimval mare [în octavă] și tot aurit, cu rame aurite sculptate care îl împodobesc cu diverse și numeroase putti pictate de pictorul Gimignani, cu trei îngeri dedesubt care formează un picior cu un trofeu de muzică și doi delfini, toți auriți cu o învelitoare din piele aurită»? [6]

Palazzo Colonna, holul apartamentului de la parter (1714): «Un cimbal mare cu trei registre și o claviatură de fildeș și abanos, lat de aproximativ patru palme și lung de aproximativ doisprezece palme, cu picioare răsucite aurite, acoperite cu piele albastră și flori de aur, toate folosite». În apartamentul superior: «Un cimbal mare, lung de aproximativ doisprezece palme, complet înrămat, sculptat cu o claviatură de fildeș și abanos, cu două registre și un picior de lemn pe care se află o sirenă care ține în brațe o coloană și trei heruvimi, toți din lemn alb, aparținând ca mai sus [primogeniturii]»? [7]

166 Roma, Arhivele Statului, Notari AC, vol. 917, cc. 537-538.
167 DI CASTRO, Mobilierul Palatului Pallavicini Rospigliosi, p. 278.
168 SAFARIK, Colecția de pictură Colonna, pp. 253, 273.

> Palazzo Colonna, apartamentul cardinalului Carlo Colonna ( 1714): «Un cinel cu două registre acoperit cu piele presată cu frunziș aurit, lung de aproximativ șase palme, cu picioare în coloane pictate similare cu învelișul menționat anterior, aparținând ca mai sus [Eminenței Sale]». «Un cinel mare cu două registre cu claviatură tip cutie și carcasă vopsită în roșu, încadrat în aur, lung de opt palme și lat de trei palme în față, cu picioarele din lemn vopsit în verde, tivite cu aur, aparținând ca mai sus [Eminenței Sale]». În «camera de audiențe [...] un cinel cu două registre acoperit cu piele presată cu frunziș aurit, lung de aproximativ șase palme, cu picioare în coloane pictate similare cu învelișul menționat anterior, aparținând ca mai sus [Eminenței Sale]». **88**

O imagine, până acum puțin considerată ca sursă iconografică, ne poate oferi o idee despre un divertisment muzical în galeria unui palat princiar, probabil la Roma. Este vorba de *„Musikalische Unterhaltung”* (cca. 1670) a pictorului german Johann Heinrich Schonfeld, care a stat la Roma de mai multe ori între 1633 și 1638 și din nou în jurul anului 1647, bucurându-se de patronajul prințului Paolo Giordano Orsini, un cunoscut iubitor de muzică.[169] [170] [171]În pictura lui Schonfeld, spectacolul, sau poate repetiția spectacolului, are loc într-o galerie a unui palat căptușit cu picturi; grupul de muzicieni - o femeie care cântă la spinet, o violonistă, o violonistă, un teorbist, un chitarist și un cântăreț - este așezat în centrul camerei, în timp ce publicul, absent din imagine, ar fi urmărit de pe scaunele aranjate de jur împrejur (Fig. 2.19). Scena amintește de cea a unui tablou, acum pierdut, de Nicola Morelli, care înfățișează o alegorie a muzicii, în care un grup de muzicieni celebri - printre care Gorelli și Pasquini - într-o „sală galerie, în mijlocul căreia se află un clavecin” sunt „pe cale să înceapă academia de muzică și sunet”.9°

---

169 SA **FAR I** K , Colecția **de** picturi Colonna, p. 337, 367, 553.

170Pictura , probabil pictată pentru primarul Jenisch din Augsburg, a trecut apoi prin diverse colecții din secolul al XVIII-lea (VrSovec, Wallenstein), până a ajuns la curtea din Dresda în 1741. Despre pictură și autorul său, vezi Gemilde Galerie Alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellen Werke, hrsg. Anneliese Meyer-Meintschel - Angelo Walther - Harald Marx, Dresden - Leipzig, Staatliche Kunsts^^^ung - EA Seemaarm, 1979, pp. 349-350. Îi mulțumesc sincer lui Michele Maccherini pentru că mi-a furnizat intrarea pentru acest catalog.

171 Pictura, din care a mai rămas o descriere publicată într -o broșură din 1703, îi înfățișa pe clavecinistul Bernardo Paquini; cântăreții Pasqualino Tiepoli, Francesco Besci și Girolamo Besci; violoniștii Arcangelo Gorelli și Francesco Valentini și violoncelistul Filippo Amadei; regele compozit Carlo Francesco Gesarini și Francesco Grassi; vezi ANGELA LEPORE, «Primitivitatea geniului». Sonate pentru trei la *Roma* în timpul lui Corelli, în Studi corelliani V, lucrările conferinței (Fusignano, 9-11 septembrie 1994 ) , editată de Stefano La Via, Florența, Olschki, 1996, pp. 329-345: 338-339; MORELLI, Virtutea la curte, pp. 356-357.



Fig. 2.19: Johann Heinrich Schönfeld, ***Musikalische Unterhaltung*** (cca. 1670), Dresda, Gemälde Galerie. **Muzicienii** sunt dispusi in centrul unei galerii a palatului, decorata cu o bogata colectie de picturi.

Alte clavecine sau spinete, mai mici și decorate mai sobru , erau plasate în schimb în camerele apartamentelor rezervate proprietarilor sau în cele ale familiei și servitorilor acestora. În unele cazuri, instrumentele erau plasate în camerele mai intime ale apartamentului, unde proprietarii se retrăgeau pentru a cânta, a scrie sau a dormi.[172] [173] [174] [175] [176] [177]A fost păstrat un prețios „spinet din abanos încrustat" în prima cameră a apartamentului personal al Cristinei Suediei, împreună cu niște „mese pentru doamne"? [2] A fost plasat un modest „clavecin obișnuit din lemn cu două registre, realizat de Francesco Fiorentino", în „camera în care dormea nobilul Paolo Falconieri", în micul său palat de pe Via Giulia? [3] A fost păstrată o „orgă rară în formă de clavecin" în „camera în care dormea prințul Flavio Orsini vara"? [4] În inventarul palatului ducelui Ippolito Lante Della Rovere de la Lungara, întocmit în 1667, a fost amplasat „un clavecin cu un singur registre, cu carcasa sa de chiparos de culoarea nucului", „în a cincea cameră în care ducele scrie în apartamentul inferior "? [6] În timp ce un „clavecin cu două registre, cu carcasa și picioarele din lemn de arin și o carcasă de chiparos de culoarea nucului și filetele sale de aur în interior pictate cu un peisaj, o priveliște marină și figuri" a fost plasat în dormitorul în care doarme ducesa? [6] Acest ultim exemplu atrage atenția asupra consumului privat de muzică al femeilor. Un număr semnificativ de colecții manuscrise de arii și cantate produse la Roma prezintă steme nobiliare feminine, dovezi ale unui consum „feminin" de muzică, care își găsea locul în cele mai intime spații ale apartamentului unei nobile. Printre doamnele care făceau parte din

---

9 1. Chiar și la Palazzo Barberini din Quattro Fontante, instrumentele erau împrăștiate în diverse camere din diferite zone ale apartamentelor: „Muzica putea fi savurată în apartamente. Antonio [Barberini] și-a grupat cea mai mare parte a colecției de instrumente muzicale în camera B27 din Palazzo Barberini, iar alte clavecine se aflau în camerele B23, B28, C23, C29 și C39. Între timp, în «casa grande» ai Giubbonari, un clavecin se afla în «camera din fața capelei» din apartamentul dinspre via dei Giubbonari, iar două se aflau în camera dintre sala de audiențe a lui Taddeo și dormitorul său". Cfr. WADD Y , Palat roman din secolul al XVII-lea, p. 54. Abrevierile din text se referă la planurile Palazzo Barberini care însoțesc monografia lui Waddy. Numerele precedate de B se referă la primul etaj ( sau piano nobile ) ; cele precedate de C la al doilea.

173 Roma, Arhivele Statului, Notari AC, notar Lorenzo Belli, vol. 917, ff. 650-651; „Un spinet din abanos cu panou frontal și punte încrustate și panou posterior din sidef cu corzi, carapace de broască țestoasă din fildeș și abanos, cu o carcasă pătrată din abanos, o ramă complet neagră, cheia și ciocanul de argint pentru a se potrivi spinetului respectiv, iar pe lateralele carcasei respective se află doi nasturi mici din alamă aurită pentru transport."

174 Inventarul bunurilor lui Paolo Falconieri, întocmit la moartea sa, pe 23 iulie 1707. O „cameră cu vedere la grădină" conținea și „un clavecin mare cu două registre", „un clavecin mic cu un singur registre" și „un concert de șapte viole"; vezi DALMA FRASCARELLI, Paolo Falconieri tra scienza e Arcadia, Roma, Campisano, 2012, pp. 212-213, 215-216.

175 Roma, Arhivele Statului, Treizeci not. cap., Biroul 29, notarul Simon de Comitibus, vol. 281, 12 aprilie 1698, c. 1206v: «O orgă în formă de cimbal, lungă de 11 palme, cu căptușeală din panouri pictate cu diverse figuri în clarobscur, fond aurit și învelitoare din piele, așezată pe două picioare din panouri găurite, pictate în clarobscur, care nu sună pentru că este deteriorată».

176 «Inventarul tuturor bunurilor depozitate în palatul Longara, întocmit în martie 1667»; Roma, Arhivele Statului, Lante della Rovere, 688 (I), c. 15.

9 6. «Inventarul tuturor bunurilor depozitate în palatul Longara, întocmit în martie 1667»; Roma, Arhivele Statului, Lante della Rovere, 688 (I), c. 15.

curtea unei prințese sau ducese existau și cântărețe bune și din când în când erau chemate să-și distreze amanta cu cântecele lor. Găsim confirmarea acestui lucru într-o scrisoare din 1707 în care prințesa Anna Camilla Borghese, trimițând câteva arii de operă cumnatei sale, Livia Spinola, scrie:[178]

> «Sunt niște arii mici pe care, nefiind rele, le voi servi Excelenței Voastre, care îi vor servi de distracție în timpul plictiselii din pat, când va naște, având o femeie pricepută la cântat».

Obiceiul era atât de răspândit încât exemple ale acestuia pot fi găsite în unele scene teatrale ale vremii, cum ar fi în primul act al operei *Dal male il bene* (1654), de Antonio Maria Abbatini și Marco Marazzoli, cu un libret de Giulio Rospigliosi, când servitoarea Marina, îndemnată de stăpâna ei, Leonora, cântă o arie dintr-o carte de muzică.9[179 180]

Variabilitatea locurilor de spectacol ca răspuns la diferitele cerințe sociale și protocolare induse de tipul de public și de situațiile de ascultare nu poate să nu reflecte caracteristicile unei anumite piese muzicale, adaptate circumstanțelor. Un oratoriu sau o cantată spirituală destinată publicului restrâns din capela privată a unui palat – un decor pe care un contemporan l-ar fi definit mai exact ca „un oratoriu familial sau, mai bine, domestic”99 – afișează adesea un stil erudit și rafinat, mai degrabă cameral decât teatral – pentru a folosi clasificarea lui Scacchi și Berardi – ale cărui rădăcini se află în madrigal, așa cum se poate observa, de exemplu, în muzica compusă de Pasquini pentru capela Prințului Borghese. [181]Stilul unui oratoriu este însă complet diferit atunci când este interpretat în sala mare a unui palat, cum ar fi cele promovate de cardinalii Benedetto Pamphilj și Pietro Ottoboni, în fața unui public numeros și cult, reunit sub forma unei adunări academice. În aceste cazuri, stilul compozițional, practica interpretativă și modalitatea de ascultare a unui oratoriu sunt identice cu cele ale unui

---

178Cetatea Vaticanului, *Arhivele Secrete ale Vaticanului, Arh. Borghese* 6571, cnn, scrisoare din Napoli, 8 februarie 1707.

179 ARNALDO MORELLI, *Manuscrisele cantatelor romane din secolul al XVII-lea ca sursă pentru o istorie materială ,* în *Textul muzical ca obiect ritual,* ed. Hendrik Schulze, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 191-198 : 194-195.

180 Expresia este preluată dintr-o scrisoare datată martie 1658, în care abatele florentin Alessandro Magalotti i-a cerut poetului roman Sebastiano Baldini niște compoziții puse pe muzică pentru Postul Mare. Vezi FLAVIA CARDINALE, *Introducere,* în *Sebastiano Baldini ( 1615-1685). Poeme puse pe muzică în codicele Bibliotecii Apostolice Vaticane. Surse incipitare și muzicale,* editată de Giorgio Morelli, Roma, Ibimus, 2000, pp. 7-46: 34.

181 MORELLI, *Virtutea la tribunal,* pp. 252-270.

cantata academică, sau cea a unei „academii de muzică”, interpretată în palate sau colegii în săli mari decorate somptuos cu tapiserii și iluminat splendid, cu o scenă în trepte concepută pentru a găzdui un ansamblu de zeci de instrumentiști și cântăreți.[182] [183] [184]Chiar dacă are multe aspecte comune cu marile cantate academice, fie ele de gen encomiastic, mitologic sau pastoral, serenada prezintă propriile particularități: interpretarea în aer liber, într-o grădină, într-o curte interioară, pe o loggie sau în piața din fața palatului clientului sau destinatarului, implică reducerea drastică a secțiunilor recitative, care nu ar fi fost bine perceptibile în anumite situații de ascultare, și utilizarea unui număr extraordinar de instrumente, pentru a obține nu doar un efect sonor, ci și unul vizual ( Fig . 2-20 ) . •

În plus, spre deosebire de oratorii și cantatele academice, interpretarea serenatelor includea adesea o pereche de „canterine”, adică două voci feminine de soprană, care erau puse în valoare prin utilizarea unor arii deosebit de strălucite scrise pentru tesituri foarte înalte.

Varietatea caracteristicilor cantatelor de cameră, pentru voci mici, cu sau fără instrumente, sugerează că acestea au fost interpretate în diverse contexte și cadre sociale. Conceptul de academie, de exemplu, cuprinde atât acele asociații guvernate de statute și practici formal stabilite, cât și acele forme de divertisment cultivat ținute în palatele nobililor, prelaților și cardinalilor sau în casele private ale artiștilor sau muzicienilor. [W3] Pentru acestea, cantatele cu subiecte istorice ar putea fi destinate, datorită conținutului lor poetic, cu protagoniști personaje celebre din istorie ( Germanicus, Nero, Lucreția romană, Coriolanus, Alexandru cel Mare, Marc Antoniu și Cleopatra, Soliman ) , din epopeea clasică ( Dido ) sau cavalerească ( Herminia, Armida, Clorinda ) și din mitologie ( Narcis, Ariadna, Orfeu ) , în general de o intensitate dramatică deosebită, care prezintă secțiuni destul de extinse de recitativ, caracterizate printr-o forță expresivă deosebită, precum și...

---

182 De exemplu, 5 coloși ai constanței. O cantată muzicală în cinstea celui mai invitat rege al Marii Britanii, Iacob al II-lea, o compoziție pentru patru voci și instrumente cu muzică de Pasquini, interpretată în 1689 la Seminarul Roman, este definită drept „oratoriu” în unele relatări contemporane. Vezi EGILS QZOLINS, Oratoriile lui Bernardo Pasquini, teză de doctorat, Universitatea din California, Los Angeles, 1983, p. 217; MORELLI, Muzica la Roma în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, pp. 111-112, 134 ( doc. 70).

183 Un singur exemplu al contiguității dintre aceste două genuri este suficient: Lo schiavo liberato, o compoziție de Sebastiano Baldini, este clasificată drept „cantată a 4” de către poet însuși și drept „se renata o accademia” în partitura lui Stradella. Vezi Sebastiano Baldini *( 1615-1685).* Poezii puse pe muzică în codicele Bibliotecii Apostolice Vaticane. Incipitario e fonti musicali, editat de Giorgio Morelli, Roma, fbimus, 2000, p. 91.

184 De exemplu, Antonio Maria Abbatini amintește într-un poem autobiografic de academia de muzică pe care el însuși a organizat-o în casa sa; vezi BIAN CONI, 5 Seicento, pp. 280-2 87. „Academia înființată de domnul Giovan Battista Giansetti” este menționată de CARLO MANNELLI, Sonate a tre [ ... ] Opera seconda, Roma, Giovanni Angelo Muzi, 168 2, în dedicația adresată cardinalului Benedetto Pamphilj.

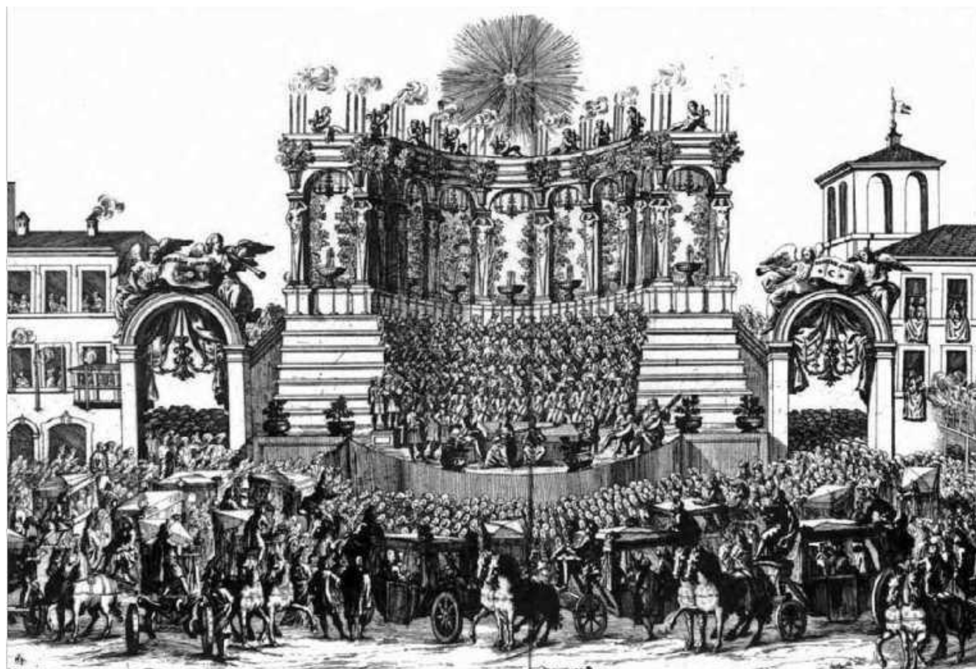


**Fig.** 2.20: **Cristoforo Schor, *Sărbătoarea zilei onomastice a reginei Maria Luigia a Spaniei* (1687) , scenă cu cântăreți și orchestră interpretând o serenadă în Piazza di Spagna, în fața palatului ambasadorului spaniol.**

cantate morale și spirituale, [185]și în unele cazuri chiar madrigale. [186]Cantatele și ariettele destinate consumului casnic sunt destul de diferite ca și caracter, dominate de o ușoară venă poetică, uneori poznașă, alteori umoristică, alteori delicat patetică, completată de un stil de cântat ușor accesibil și nu excesiv de virtuos.

Investigarea locurilor și metodelor de interpretare ne împinge, așadar, să reconsiderăm diferitele genuri muzicale dintr-un punct de vedere neobișnuit, dar mult mai aproape de realitatea practicilor muzicale decât anumite criterii taxonomice moștenite din secolul al XIX-lea.

---

185 **În** 1672, la o ședință a Academiei degli Infecondi — așa cum relatează Anton Stefano Cartari într-o scrisoare către tatăl său — «acest amestec de poezie și muzică a fost auzit pentru prima dată. **La** începutul academiei s-a auzit sunetul chimvalului foarte bine cântat și au cântat Pedino, Siface și servitorul lui Fede. Apoi domnul [ Michele ] Brugueres a recitat discursul de laudă a muzicii: era învățat, dar nu strălucit; muzica a fost auzită din nou, adică Fede, Pedino și tenorul menționat anterior. Nu știu ale cui erau cuvintele; reprezentau Viața Umană și Virtutea intercalate cu arii»; vezi MORELLI, ***La musica a Roma nella seconda metà del Seicento,*** pp. 114, 124 ( doc. 25 ) .

1 sau 5. Pentru «academiile publice ținute la Roma de domnul Antonio Maria Abbatini», în anii 1663-1668, au fost compuse cele unsprezece madrigale morale și spirituale «la masă» din colecția - elevului DOMENICO **DAL** PANE, ***Secondo libro de' madrigali a cinque voci,*** Roma, Successore del Mascardi, 1678. Cfr. GALLIANO CILIBERTI, ***Antonio Maria Abbatini și muzica timpului său*** *(1595-1679),* Perugia, Tip. Gestisa, 1986, p. 435-446.

## „VEDEREA SUPERBULUI APARAT, ASCULTÂND MUZICĂ EXCELENTĂ CU MULTI-CORU»

### SPAȚIUL ARHITECTURAL ȘI DIMENSIUNEA SONORĂ **în bisericile romane din perioada barocă**

Pentru a descrie efectul luminii care se răspândește de la Hristosul pictat în felinarul bisericii Sant'Andrea della Valle asupra figurilor care înghesuie frescele unei biserici baroce romane, conferind „relieful corpurilor în uniunea supremă a părților”, Giovan Pietro Bellori, teoreticianul frumuseții în artele vizuale, nu a găsit o comparație mai bună decât cea a unei „muzici pline” solemne:[187]

> „Prin urmare, această pictură a fost pe bună dreptate comparată cu o muzică completă, când toate tonurile împreună formează armonia, deoarece atunci nu se observă o voce anume în mod minuțios, ci mai degrabă măsura și tenorul amestecate și universale ale cântecului sunt pe placul lor. Și așa cum în acest tip de muzică este necesară o distanță mai mare din partea urechii , tot așa culoarea îndepărtată se unește și apare cel mai dulce ochiului.”

Paralela dintre pictură și muzică nu a fost aleasă la întâmplare: a pus alături două aspecte care, poate mai bine decât altele, pot simboliza însăși esența barocului roman. În timp ce astăzi poate părea evident să ne referim la marele ciclu de fresce care decorează arhitectura maiestuoasă a uneia dintre cupolele ce caracterizează orizontul urban al orașului papal, este mai puțin evident să o comparăm cu o „muzică plină” care „necesită ca urechea să aibă un spațiu mai mare”. Prin expresia „muzică plină”, Bellori se referea aproape sigur la genul numit în mod obișnuit „policoral”, care s-a răspândit, deși cu practici diferite, în Italia secolului al XVII-lea, dar care a înflorit în orașul papal într-o oarecare măsură și în forme hotărât extraordinare, devenind o trăsătură distinctivă a ritualului roman , paralel cu ascensiunea impunătoarei arhitecturi a bisericilor construite de la sfârșitul secolului al XVI-lea încoace.

---

187 GIOVAN PIETRO BELLORI, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni,* Roma, succesorul lui Mascardi, 1672, p. 3-72 . Referința este la cupola pictată cu fresce de Giovanni Lanfranco între 1625 și 1627.

Începând cu ultimul sfert al secolului al XVI-lea, la Roma se pot observa semne ale unei dezvoltări semnificative a muzicii sacre: în această perioadă, numărul instituțiilor care au înființat o capelă muzicală permanentă a crescut; numărul festivităților celebrate solemn a crescut, la fel ca și numărul muzicienilor implicați în aceste ocazii.[188] Pe lângă creșterea cantitativă, acei ani au marcat apariția mai multor inovații care au afectat aspecte substanțiale ale practicii și, în consecință, ale compoziției. Într-adevăr, primele exemple de noi practici emergente pot fi observate: „concertele de orgă ”, interpretate de cântăreți și instrumentiști în corul orgii, și muzica policorală , în care textura polifonică densă era împărțită între mai multe grupuri distincte de cântăreți și instrumentiști. Concertele și muzica policorală au împărtășit o nouă concepție a spațiului în cadrul noilor clădiri ecleziastice construite în timpul Contrareformei . În timp ce timp de multe secole muzica sacră fusese interpretată în zona corului (sau presbiteriu), de la mijlocul secolului al XVI-lea încoace, apariția noii practici a „concertelor de orgă” i-a determinat pe cântăreți și instrumentiști să interpreteze, cu ocazia unor solemnități, din poziții fixe (amvonuri, balcoane, strane de cor, coruri), precum și din poziții mobile (scene), ridicate și vizibile pentru congregația credincioșilor, deoarece se aflau în afara zonei corului. Prin urmare, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, modurile în care muzica sacră era interpretată și percepută s-au schimbat radical: cântăreții și instrumentiștii au fost plasați într-o astfel de poziție încât să fie percepuți clar, nu doar auditiv, ca în trecut, ci și vizual, cu scopul de a captiva și impresiona congregația care participa la rituri și alte forme de devoțiune . De la sfârșitul secolului al XVI-lea încoace, relatările despre ceremoniile religioase solemne menționează frecvent percepția vizuală a cântăreților și instrumentiștilor aranjați în grupuri pe coruri și platforme ridicate. În secolul al XVII-lea, muzica a căpătat un caracter grandilocvent în cadrul liturghiei, devenind din ce în ce mai spectaculoasă, deoarece era destinată nu atât de mult să incite evlavia, cât să „movere”, adică să angajeze emoțional publicul în moduri și forme diferite față de trecut. „Publicitatea” - așa cum a subliniat de mult Lorenzo Bianconi - este un cuvânt cheie cu spectru larg care definește domeniul în care a operat muzica din secolul al XVII-lea, ca „un atribut sonic, o cerință pedagogică a claselor conducătoare, un instrument de propagandă și persuasiune”. [189]În contextul post-tridentin, muzica a devenit astfel un instrument de propagandă, dar și o amplificare a cuvântului sacru, contribuind la edificarea interioară și incitarea la devoțiune. Cu toate acestea, funcțiile de propagandă și edificare nu sunt suficiente pentru a explica creșterea calitativă și cantitativă palpabilă care a marcat muzica sacră la Roma la sfârșitul

188 Pentru o evaluare aproximativă, vezi OSCAR MISCHIATI, * A Statistical Review of Music in Rome in 1694*, «Archival Notes for Musical History», ns, I, 1983, pp. 209-227; ARNALDO MORELLI, *Roman Musical Chapels of the Seventeenth Century: Questions of Organization and Performance Practice*, în *The Musical Chapel in Counter-Reformation Italy*, lucrările conferinței (Cento, 13-15 octombrie 1989 ) , editată de Oscar Mischiati - Paolo Russo, Florența, Olsc^d, 1993, pp. 175-203; PATRIZIO BARBIERI, *O Assessment of Musicians and Instrument-Makers in Rome During Handel's Stay. The 1708 Grand Taxation*, «Early Music», XXXVIi/4, 2009, pp. 597-620.

189 LORENZO BIANCONI, Il Seicento, Torino, EDT, 1982, p. 67 (Istoria muzicii editată de Societatea Italiană de Muzicologie, 4 ) .

secolului al XVI-lea, mai ales având în vedere că Conciliul de la Trento nu emisese directive specifice în această privință, iar unele sinoade diecezane, dacă nu, emiseseră un apel la moderație. În contextul roman, muzica, în concordanță cu arhitectura, artele vizuale și oratoria sacră care marcau evenimentele festive, avea scopul de a reprezenta o imagine sonoră grandioasă, prin care să transmită , în toată puterea sa, mesajul, atât politic, cât și religios, al unei Biserici reorganizate și triumfătoare, care căuta să se reflecte în imaginea orașului reînnoit: *Roma sancta* a noii planificări urbane promovate de Sixt al V-lea, a spitalelor, colegiilor și numeroaselor clădiri sacre construite ***ex** novo* sau complet renovate. Roma, „noul Babilon" distrus și umilit în jefuirea din 1527, își adună astfel forțele pentru a se transforma în „noul Ierusalim" și le concentrează în încercarea de a recâștiga centralitatea politică și spirituală în Occidentul creștin. Muzica este o parte integrantă și substanțială a programului și, mai mult, relatările extatice ale pelerinilor străini care vin în orașul etern surprind perfect cântecele și sunetele care decorează liturghiile bisericilor romane , așa cum citim, de exemplu, în *Roma sancta* de iezuitul englez Gregory Martin:[190]

> „Este cea mai binecuvântată varietate din lume, unde un om poate merge la atâtea biserici într-o singură zi, poate alege unde vrea, poate fi slujit atât de ceresc, cu atâta muzică, atâtea voci, atâtea instrumente, toate pline de gravitate și maiestate, toate mișcând la devoțiune și încântând inima unui om către meditația melodiilor îngerilor și sfinților din ceruri."

Încă din anii pontificatelor lui Grigore AL XIII-LEA și Sixt al V-lea, un sentiment de grandoare pătrunde nu doar în proiectele arhitecturale care schimbă fața orașului sau în manifestările efemere ale festivalurilor, ci și în practica liturgică și, în consecință, și în muzica sacră care este o parte integrantă a acesteia. O reverberație a acestui sentiment poate fi simțită în cuvintele solemne cu care Palestrina își dedică Magnificat octo tonus liber primus (1591) Papei Grigore al XIV-lea *:* APROAPE ca și cum ar fi vrut să justifice inovațiile care erau introduse în practica muzicală, Palestrina îndrăznește o paralelă între pontifii romani și Solomon, regele care «a introdus în grandiosul templu [al Ierusalimului] coruri atât de variate și un număr mare de cântăreți încât, dacă faptul nu ar fi fost confirmat de
„Sfânta Scriptură, ar putea părea incredibil." [191]Dincolo de hiperbolă – comună în acest tip de dedicație – cuvintele dirijorului Bazilicii Vaticanului mărturisesc despre schimbările reale

190 « [În Roma] poți merge la mai multe biserici într-o singură zi, să le alegi pe cele dorite , sunt oficiate divin, cu o asemenea muzică, cu asemenea voci, cu asemenea instrumente, toate pline de gravitate și măreție, toate capabile să te îndemne la devoțiune și să încânte inima umană spre meditația melodiilor cerești ale îngerilor și sfinților». Vezi GREGORY MARTIN, *Roma sancta* (1581), editată de George Bruner Parks, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969, p. 96.

191 „Cel mai magnific templu a introdus atâtea coruri și atâtea cântăreți încât, dacă nu ar fi confirmat de mărturia divină, ar părea incredibil", citat în ARNALDO MORELLI, *„Musica nobile e copiosa di voci e istromenti". Spațiul arhitectural, cantorie e palchi în relație cu schimbările de stil și practică în muzica bisericească din secolele al XVI-lea și al XVII-lea,* în *Musik in Rom im* 17. *und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest,* eds. Markus Engelhardt - Christoph Flim, Laaber, Laaber Verlag, 2004, pp. 293-334: 302 ( Analecta musicologica, 33 ) .

și profunde din muzica bisericilor romane din vremea sa. Din acei ani încoace, de fapt, liturghiile, psalmii și motetele pentru două, trei, patru și chiar cinci coruri par să fi intrat în uz comun cu ocazia sărbătorilor solemne, atât de mult încât numeroase compoziții, scrise inițial pentru cor dublu, au fost prelucrate pentru a fi interpretate de trei și patru coruri. Mai mult, practica nu era doar apanajul bazilicilor mari, ci s-a răspândit curând și în bisericile congregațiilor și confrațiilor religioase. La San Rocco, de exemplu , în 1582, pentru sărbătoarea patronală, muzica a fost interpretată „pentru trei coruri cu instrumente diferite în liturghie și două vecernii”. În Sant'Agostino, în 1595, au fost plătite „două cutii muzicale”, în anul următor trei „cutii muzicale”, iar în 1604 „două cutii muzicale mari”.[192] [193]Festivitățile celebrate la Trinità dei Pellegrini par a fi legate, cel puțin parțial, de o colecție de manuscrise, copiate înainte de 1584, care includea compoziții pentru doisprezece, șaisprezece și chiar douăzeci de voci, împărțite în mai multe coruri (într-un caz cu două coruri „ecou”), de compozitori precum Palestrina, Zoilo, de Macque. Stabilirea practicii policorale este confirmată și de diverse documente, care în anii 1580 se referă la cutii și platforme „pentru muzică”, adică platforme detașabile din lemn, pe care le vedem reprezentate în frescele acelor ani din Sala Sixtină a Bibliotecii Vaticanului (Fig. 3.1). [194]În deceniul următor, în alte biserici, precum Sant'Agostino și Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), este documentată și utilizarea a două sau trei „cutii mari pentru muzică” cu ocazia unor festivități particulare, probabil pentru a găzdui cântăreți și instrumentiști care interpretau muzică policorală. La Biserica Nouă, de exemplu, „cele patru coruri” folosite pentru muzica interpretată cu această ocazie...

---

192 ARNALDO MORELLI, *Muzică și muzicieni în S. Agostino la Roma din secolul al XV-lea până în secolul al XVIII-lea,* în *Muzică și muzicieni în Lazio,* editat de Renato Lefevre - Arnaldo Morelli, Roma, Palombi, 1985, P- 325-348: 332.

193 NOEL O'REGAN, *Patronaj instituțional în Roma post-tridentină: Muzica la Santissima Trinità dei Pellegrini, 1550–1650,* Londra, Royal Musical Association, 1995.

194 Vezi detaliile în catalogul expoziției *Roma lui Sixt al V-lea. Artele și cultura,* editată de Maria Lusia Madonna, Roma, De Luca, 1993, placa VII, Fig. a, ep. 512, Fig. 3. AMBROGIO M. PIAZZONI - ANTONIO MANFREDI - DALMA FRASCARELLI - PAOLO VIAN - ALESSANDRO ZucCARI, *Biblioteca Apostolică Vaticană,* Milano - Cetatea Vaticanului, Jaka Book - Muzeele Vaticanului Libreria Editrice Vaticana, 2012, pp. 297, fig. 209 *(Conciliul Lateran al Treilea);* 299, fig. 210 *(Conciliul de la Lyon).*

a celei de-a patra aniversări a morții lui Filippo Neri, în 1599, au fost aranjate în trei poziții: probabil pe cele două „chori delli musici”, adică galeriile de cântat din piatră, existente în transeptul de pe lateralele presbiteriului, și pe „o scenă mare, complet decorată, unde se afla un cor de muzică cu orgă, clavecin, lăute, teorbă și alte instrumente” plasate „în crucea bisericii”.[195]

În ceea ce privește aranjamentul „Corurilor” în spațiul arhitectural al clădirilor sacre, muzica policorală romană și-a dezvăluit curând propria concepție particulară. Spre deosebire de practica la modă în nordul Italiei, care prevedea coruri separate, dar diferite ca număr de membri („corul favorit” al soliștilor / „cappella” sau „coruri dublate”), textura vocilor (cor înalt / cor grav) și greutatea și rolul instrumentelor,[196] [197] [198]În practica romană, fiecare cor este identic cu celelalte în ceea ce privește numărul și înălțimea părților vocale și, mai presus de toate, părțile fiecărui cor formează o structură muzicală completă din punct de vedere armonic. Aceste caracteristici permit corurilor să fie autonome sau — pentru a folosi un termen arhitectural — „autosuportante” și, prin urmare, să poată fi amplasate în puncte separate, îndepărtate unele de altele, pentru a oferi un sunet mai uniform în întreaga clădire și a evita crearea de puncte favorabile sau nefavorabile ascultării, implicând astfel pe deplin publicul foarte numeros care s-a adunat la celebrările solemne.

Încă din primele decenii ale secolului al XVII-lea, practica policorală romană și-a stabilizat obiceiurile: numărul corurilor folosite a crescut semnificativ, atingând vârfuri de zece și chiar doisprezece; fiecare cor era aranjat în propria galerie, acolo unde exista una, sau pe platforme detașabile plasate de-a lungul navei centrale conform unui principiu al simetriei . Deosebit de interesantă este descrierea primei liturghii de către muzicianul roman Giovanni Francesco Anerio, celebrată solemn la Gesù în 1616, relatată într-o „notiță” a vremii? [2]

> „Duminică dimineața [7 august 1616] o mare mulțime de oameni s-a adunat în biserica Giesù, nobil decorată, pentru o nouă liturghie cântată de

---

195 ARNALDO MORELLI, *Templul armonic. Muzica în Oratoriul Filippinilor din Roma* ( 1575–1705 ) , Laaber, Laaber Verlag, 1991, p. 91 .

196O descriere exemplară a practicii este cea oferită de LUD OVI CO VtADAXA, *Salmi a quat tro chori per cantare e concertare nelle gran solemnità di tutto l'anno,* Veneţia, Alessandro Vincenzi, 1612. Metoda *de concertare a psalmilor menţionaţi pentru patru coruri* poate fi citită şi în CLAUDIO GALLICO, *L'età del Rinascimento, L'età del Rinascimento,* DT. 1978, p. 144-145 ( Istoria muzicii editată de Societatea Italiană de Muzicologie, 3 ) .

197GEAHAM DIXON, *„Originile barocului colosal roman* ”, Proceedings of the Royal Music Association, CVI, 1979-80, pp. 115-128; Noel O'Reg ^N, „ *Muzica policorală timpurie a lui Orlando di Lasso. Noi perspective din surse romane* ”, Acta musicologica, LVI, 1984, pp. 234-25; ID., „ *Muzica policorală romană timpurie: origini și caracter distinctiv”,* în *„La scuola policorale romana del Sei-Settecento”* ( proceedings conference, Trento 1996 ) , editat de Francesco Luisi - Danilo Curti - Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonomă, 1997, pp. 43-64.

198 JOHN BURKE, *Muzicieni din Santa Maria Maggiore, Roma 1600–1700. A Social and Economic Study (* Veneția, Fondazione Levi, 1984), pp. 74–75.

• «VEDEREA APARATULUI SUPERB, AUZIREA MUZICII EXCELENTE PENTRU CORURI MULTIPLE» • Dl. Gio: Francesco Aneri o, maestru de capelă al Madonna de' Monti, favorizat de intervenția tuturor celorlalți maeștri de capelă și de un număr foarte mare de muzicieni cu cele mai selecte voci din Roma, care au cântat o compoziție a numitului Anerio pentru 8 coruri, o nouă invenție care ar fi fost mai plăcută și mai bine savurată dacă situarea corurilor ar fi fost plasată în linie directă dincolo de distanța primelor patru lângă tribună față de celelalte spre nava bisericii, iar stâlpii plasați în colțuri nu i-ar fi obligat pe muzicieni să se întoarcă cu spatele unul altuia și, în consecință, să împiedice unirea vocilor, demonstrând astfel priceperea muzicienilor și a celor care i-au condus mai clar, deoarece nu a urmat nicio eroare sau disonanță de niciun fel».

„Noua invenție” a dislocării singulare a corurilor și a masei neobișnuite de muzicieni implicați a fost surprinsă și de Girolamo Gigli, care a notat detalii suplimentare despre această ceremonie solemnă în jurnalul său:[199 200]

> „Pe 7 august, prima liturghie cântată a fost ținută în biserica Giesù de Giovan Francesco Anereo [sic], maestrul de capelă al Papei, fiind ziua octavei Fericitului Ignațiu de Loyola, iar cu această ocazie au fost folosite opt coruri din cele paisprezece care fuseseră atunci finalizate în biserica menționată deasupra capelelor , la început fiind doar cele două cele mai apropiate de altarul mare. Un număr infinit de oameni s-au adunat să-i asculte pe toți muzicienii Romei în acea biserică, iar împărțit în opt coruri a fost, fără îndoială, ceva nemaiauzit până atunci”.

În acest caz, ambele relatări se concentrează pe „noua invenție” a muzicii cu opt coruri, detaliind aranjamentul acesteia. Cele opt grupuri de muzicieni erau așezați în cele două coruri din galerie, în cele două coruri din transeptul bisericii și în cele patru coruri de-a lungul navei (două în dreapta și două în stânga). Din prima relatare, este clar că problemele și dificultățile practice au apărut imediat în interpretarea acestei muzici grandioase, care necesita, pe lângă „experiența muzicienilor”, prezența unor figuri suplimentare care serveau drept ghizi, cu scopul de a „purta ritmul” sau de a reproduce gestul cu care dirijorul marca tempo-ul. O muzică și mai colosală a fost organizată la Sfântul Petru, unde pentru sărbătoarea patronală din 1628 „o vecernie foarte solemnă a fost cântată de 12 coruri muzicale, toate cu orga și alte instrumente muzicale, o lucrare nouă a dirijorului bazilicii menționate [Paolo Agostini], fiind acolo 150 de oameni” .
muzicieni”.

---

199 GIROLAMO GIGLI, *Jurnal roman (1608-1670),* ediție revizuită editată de Giuseppe Ricciotti, Roma, Tdiurninelli, 1958, p. 37. Anerio este denumit în mod eronat „ dirijorul corului papei”; la acea vreme, el era de fapt dirijorul corului Madonna dei Monti și, în orice caz, nu a făcut niciodată parte din corul papal.

200 GIANCARLO ROSTIROLLA, *Policoralitatea și utilizarea instrumentelor în bazilica Sfântul Petru din Vatican în anii 1597-1600,* în *Policoralitatea în Italia în secolele al XVI-lea și* **al XVII-lea**, lucrările conferinței, ( Messina, 1980 ) , editată de Giuseppe Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 11-53: 33-34.

În primele trei decenii ale secolului al XVII-lea s-au stabilit acele obiceiuri care au rămas în uz până aproape de sfârșitul secolului, cum ar fi dispunerea corurilor pe galeriile fixe, dacă acestea existau, și pe platformele temporare dispuse simetric de-a lungul navei, astfel încât grupurile de muzicieni să poată menține contactul vizual și auditiv între ele; corespondența precisă între numărul de platforme și numărul de coruri; [201]prezența unei orgi transportabile pe fiecare platformă pentru a asigura că fiecare cor avea propriul instrument pentru bas continuu;[202 203 204]prezența unuia sau a doi muzicieni angajați special „să bată", adică să țină ritmul, replicând gestul dirijorului, astfel încât să permită o sincronizare perfectă a corurilor.

Reconstituirea detaliilor acestor muzici policorale se bazează în mare măsură pe listele de muzicieni implicați în aceste ocazii „extraordinare", păstrate în arhivele bazilicilor Sfântul Petru și Santa Maria Maggiore sau ale bisericii naționale San Luigi dei Francesi și, de asemenea, dar mai rar, pe facturile prezentate de decoratorii și dulgherii care au asamblat platformele pe care erau așezați muzicienii sau pe rapoartele scrise de diaristi sau cronicari ai vremii? [7] Într-un singur caz avem o mărturie iconografică: este vorba de o gravură datând din 1665 care prezintă interiorul bisericii San Luigi dei Francesi dotată cu șase platforme plasate în intercolumniile navei, trei în dreapta și trei în stânga, ridicate la aproximativ trei metri de podea (Fig. 3.2 ).

201 Un exemplu fără echivoc poate fi găsit la Santa Maria Maggiore, unde tâmplarul era plătit cu „cele patru cutii obișnuite" pentru muzica de patru coruri; vezi LUCA DELLA LIBERA, *Muzică în Bazilica Santa Maria Maggiore din Roma, 1676-1712: Documente noi despre Corelli și grupurile vocale și instrumentale,* „Recercare", VII, 1995, pp. 87-161: 100.

202De exemplu, în Santa Maria in Trastevere, pentru sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului din 1623, „muzica a fost interpretată de trei coruri și cu trei orgi mici"; cf. DlXON, *Originile „barocului colosal" roman,* p. 121. În bazilica Vaticanului, pentru vecernia sărbătorii Sfântului Petru, există „12 coruri muzicale, toate cu orgă"; cf. ROSTIROLLA, *Policoralitate și utilizare a instrumentelor,* pp. 33-34; iar în „Nota cântăreților care au slujit pentru vecernia Sfântului Petru în anul 1637" sunt enumerați șase organiști; cf. BERNHARD SCHRAMEK, *Zwischen Kirche und IKarneval. Biografie, mediu social și opera maestrului de capelă roman Virgilio Mazzocchi,* Kassel - Lucca, Barenreiter - LIM, 2000, p. 114. Este interesant de observat că la Roma, în secolul al XVII-lea, s-a consacrat un model particular de orgă portabilă, numită „ad ala" datorită aranjamentului degradant al poeziilor, foarte potrivită pentru a fi transportată și ridicată pe scenă.

203 JEAN LIONNET, *Muzica la Saint-Louis a francezilor de la Roma în secolul al XVII-lea,* 2 vol., Veneția, Fondazione Levi, 1985-1986; O'REGAN, *Patronaj instituțional;* DELLA LIBERA, *Sica din bazilica Santa Maria Maggiore;* JEAN LIoNNET, *Les muques polychorales romaines: pro blèmes d'interpretation,* în *La scuola polichorale romana del Sei-Settecento,* pp. 103-118; MORELLI, *„Muzică nobilă și copioasă de voci și instrumente".*

204Reproduce în MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO - SILVIA CARANDINI, *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del '600* , 2 vol., Roma, Palombi, 1977, II, p. 276. Biserica San Luigi dei Francesi a avut cel puțin cinci lăzi care au fost ridicate pentru sărbătoarea patronală și cu alte ocazii solemne; cf. LIONNET, *La musique à Saint-Louis des Français,* I, p. 111. Vezi și FLORIAN BASSANI GRAMPP, *Despre o reprezentație policoral română în august 1665* , «Muzica timpurie», XXXVI/ 3, 2008, p. 415-434.




**Fig. 3.1 Cetatea Vaticanului, Biblioteca Apostolică Vaticană, Sala Sixtină, *Conciliul Lateran al Treilea* , detaliu cu estrada cântăreţilor (1589-1590).**

Cele mai semnificative caracteristici ale practicii policorale sunt expuse perfect de André Maugars, un muzician francez care a rămas la Roma în 1638. În sa *Résponsefaite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie,* El a scris cu luciditate detaliile referitoare la muzica auzită în timpul unei vecernii solemne ținute la Santa Maria sopra Minerva pentru sărbătoarea Sfântului Dominic:[205]

> „Pe lângă aceste mari avantaje pe care le au față de noi [francezi], ceea ce face muzica lor mai plăcută este faptul că aduc o ordine mult mai bună concertelor lor și își aranjează corurile mai bine decât noi, dând fiecăruia o orgă mică, ceea ce, fără îndoială, îi face să cânte cu mai multă precizie . Pentru a vă ajuta să înțelegeți mai bine această ordine, vă voi da un exemplu , oferindu-vă o descriere a celui mai faimos și mai excelent concert pe care l-am auzit la Roma în ajunul și în ziua Sfântului Dominic în biserica Minervei. Această biserică este destul de lungă și spațioasă, în care există două orgi mari ridicate pe două laturi ale altarului principal, unde fuseseră plasate două coruri muzicale. De-a lungul navei erau opt coruri, patru pe o parte și patru pe cealaltă, ridicate pe schele la o distanță de opt până la nouă picioare, distanțate la aceeași distanță, privind totul. În fiecare cor exista o orgă portabilă, așa cum este obișnuit: acest lucru nu este surprinzător, deoarece se pot găsi peste două sute la Roma, în timp ce la Paris cu greu se pot găsi două de același ton. Maestrul compozitor a bătut măsura principală în primul cor, acompaniat de cele mai frumoase…" voci. În fiecare dintre celelalte era un om care făcea altceva decât să-și arunce privirea asupra acestei măsuri originale, pentru a o conforma pe a sa cu ea, astfel încât toate corurile cântau în aceeași măsură, fără a se întârzia. Contrapunctul muzicii era figurativ, plin de cântece frumoase și o cantitate de recitări plăcute. Uneori, un sopran din primul cor dădea o recitare, apoi răspundea cel al corului al 3-lea, al 4-lea și al 10-lea. Uneori, trei, patru și cinci coruri cântau împreună din coruri diferite, iar alteori părțile tuturor corurilor recitau pe rând, spre invidia reciprocă. Uneori, două coruri se luptau unul împotriva celuilalt, apoi răspundeau alte două. Altă dată cântau trei, patru și cinci coruri împreună, apoi una, două, trei, patru și cinci voci singure; iar la Gloria Patri toate cele zece coruri începeau cântecul împreună.
>
> («Pe lângă marile avantaje [deja menționate] pe care [italienii] le au față de noi, francezii, mai este și faptul că [italienii] au o practică mult mai bună în concerte și își aranjează corurile mai bine decât noi, plasând câte o mică orgă lângă fiecare dintre ele, astfel încât să le facă să cânte, fără îndoială, cu o precizie mai mare. Pentru a vă ajuta să înțelegeți mai bine această practică, vă voi da un exemplu,»

205 ANDRÉ MAUGARS, *Réponse faite a un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, Roma 1639,* prezentare, note și traduceri de Joël Heuillon, Paris, GKC, 1992. Textul francez cu traducere în italiană poate fi citit și în articolul André *Maugars: «Risponse data datated a un curieux sur le sentiment de Italien* translation and French text », Jean Lionnet, «Nuova rivista musicale italiana», XIX, 1985, p. 681-707: 684-685.

• «VEDEREA APARATULUI SUPERB, AUZIREA MUZICII EXCELENTE ÎN CORURI MAI MULTE» • vă oferă o descriere a celui mai renumit și excelent concert pe care l-am auzit la Roma, în ajunul și în ziua Sfântului Dominic, la biserica Minerva. Această biserică este foarte lungă și spațioasă și are două orgi mari plasate pe lateralele altarului principal, unde fuseseră aranjate două coruri muzicale. De-a lungul navei erau opt coruri, patru pe o parte și patru pe cealaltă, așezate pe platforme de lemn înalte de opt sau nouă picioare, distanțate egal unul de celălalt, astfel încât să le privească pe toate. Fiecare cor, așa cum este obișnuit, avea o orgă pozitivă: acest lucru nu ar trebui să surprindă, deoarece [la Roma] se pot găsi mai mult de două sute, în timp ce la Paris abia s-ar găsi două acordate pe același corist. Maestrul compozitor bătea tempo în primul cor, alcătuit din cele mai bune voci. Lângă fiecare dintre celelalte coruri se afla o persoană care nu făcea altceva decât să urmărească tempo-ul [stabilit de maestru] pentru a-l conforma pe al său, astfel încât toate corurile cântau în același timp, fără ca nimeni să rămână în urmă. Contrapunctul era înfloritor, plin de melodii frumoase și o mulțime de solo-uri plăcute. Uneori, o soprană din primul cor cânta solo, apoi o soprană din al treilea, apoi al patrulea și al zecelea răspundeau . Uneori, trei, patru sau cinci coruri cântau împreună, iar alteori vocile tuturor corurilor se schimbau pe rând, răspunzându-se unele altora. Uneori, două coruri se duelau între ele, apoi alte două răspundeau. Altă dată, trei, patru sau cinci coruri cântau împreună, apoi una, două, trei, patru și cinci voci solo ; iar la Gloria Patri, toate cele zece coruri își reluau [cântarea] împreună.

Firește, există variații ale schemei prezentate mai sus, ca răspuns la nevoile specifice impuse de mediu. Vastitatea cu adevărat unică a bazilicii Vaticanului explică „acea mare piesă muzicală”, relatată de Pietro Della Valle, „pe care același [Virgil] Mazzocchi a realizat-o în Bazilica Sfântul Petru, nu știu dacă pentru doisprezece sau șaisprezece coruri, cu un cor de ecou care ajungea până la cupolă, despre care înțeleg că a produs efecte minunate în lățimea acelui vast templu”. Această metodă particulară de interpretare - departe de a fi legendară, având în vedere că își găsește confirmare documentară în mai multe plăți către grupuri de muzicieni „care au cântat pe cupolă” în anii 1637, 1639 și 1644, când Mazzocchi era maestrul bazilicii, și în mai multe compoziții de Benevoli „cu trei coruri obligatorii și două coruri ripieno cu cupola” [206]- în care a fost văzută ca un fel de teatralizare a pasajului biblic *Pieni sunt coeli et terra gloriae tuae,* unde cupola simbolizează clar cerurile, iar podeaua bazilicii pământul; Trebuie spus, totuși, că această practică nu pare să găsească analogii în alte biserici din Roma, nici măcar în cele cu cupole. [207]Alte exemple care se abat ușor de la practica obișnuită descrisă mai sus pot fi găsite, de exemplu, în biserica Gesù: în 1640, muzica era interpretată „pentru patru coruri cu o orgă deasupra ușii”; iar în 1646,

---

206 RAINER HEYINK, *„Spre decența bisericii* ***și*** *în slava Domnului Dumnezeu”. Vecernie concertată în Roma secolului al XVII-lea,* Roma, Torre d'Orfeo, 1999, p. 31; SchRAMMEK, *Între biserică și carnaval,* p. 118.

2 1. SCHRAMMEK, *Zwischen Kirche und Karneval,* p. 168-169.

Pentru sărbătoarea Circumciziei, muzica se cânta „pentru patru coruri și a doua vecernie pentru cinci coruri pe cornișa ușii mari”. [208]În biserica Sant'Ivo, încorporată în Palazzo della Sapienza, sediul universității romane, muzica pentru sărbătoarea patronală era întotdeauna pentru trei coruri ( cu trei orgi ) , deoarece acestea erau plasate pe cele trei tribune ale corului construite în colțurile unuia dintre cele două triunghiuri echilaterale care se intersectează, pe care Francesco Borromini a bazat planul bisericii.[209] [210] [211] [212] La Santa Maria Maggiore, unde la cele mai importante sărbători muzica era interpretată de obicei de patru coruri așezate pe patru platforme, pe 6 iulie 1667, pentru a celebra alegerea Papei Clement AL IX-LEA, deja protopop al bazilicii, a fost ținută o liturghie solemnă cu muzică susținută de opt coruri aranjate în jurul altarului ridicat pentru această ocazie, „aproape ca niște coroane”.24

> urma să celebreze cel mai eminent protopop menționat anterior , care era împodobit cu candelabre foarte bogate și o cruce de argint, iar spre măreția acestei funcții ... În jurul lui, aproape ca niște coroane de o asemenea fast superbă, se vedeau opt coruri muzicale foarte mari care, cu distanțele lor corespunzătoare distribuite în diverse locuri, se ridicau de la podea și se terminau în proporție simetrică în grilaje elegante și frumoase, toate părțile laterale și corpurile decorate cu cele mai prețioase damascuri și tapiserii.”

Muzica policorală, așa cum citim și în pasajul citat mai sus, este ferm plasată alături de „superbele demonstrații” și „multiplicitatea luminilor”, ca parte a unui spectacol sinestezic, care pune accentul în primul rând pe văz, dar include imediat auzul [și] nu exclude mirosul. În Bazilica Sfântul Petru, în 1668, descrierea „teatrului maiestuos” înființat pentru beatificarea Rosei da Lima pare să se desfășoare ca o „mișcare în spirală care învăluie de la vizual la sonor”: [3]

> „Măreția aparatului era însoțită de numărul de torțe care [ ... ] sporeau măreția și splendoarea bisericii prin multitudinea de lumini,”

208 GEAHAM DiXON, *Activitate muzicală în biserica Gesù din Roma în timpul barocului timpuriu,* «Archivum Historicurn Sodetatis Jesu», XLIX, 1980, pp. 323-337: 335-336. Mai multe detalii despre aranjamentele corurilor de la Gesù sunt prezentate de FLORIAN BASSANI, *Musiche polichorale nella Chiesa del Gesù: aspetti di prassi executiva,* în *La musique à Rome au XVUe siècle. Études etperspectives de recherche,* études réunies par Caroline Giron-Panel et Ame-Madeleine Goulet, Roma, École française de Rome, 2012, pp. 357-377.

209 LUCA DELLA LIBERRA, *„Muzica la Sant'Ivo alla Sapienza în secolul al XVII-lea”,* în *Musica tua storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi,* editat de Federica Nardacd, Roma, Institutul Italian pentru Istoria Muzicii, 2010, pp. 135-152: 139. Biserica a fost sfințită de Alexandru al VII-lea în 1660. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, muzica extraordinară a fost dirijată de Orazio Benevoli, Vincenzo De Grandis și Alessandro Melani.

210 BURKE, *Muzicienii din Santa Maria Maggiore,* pp. 82-83. Fiecare scenă măsura 16 x 15 metri, aproximativ 3,6 x 3,4 metri; ibid., p. 84.

211 GINO STEFANI, *Muzică barocă: poetică și ideologie,* New York: Bompiani, 1974, pp. 20-21.

212 STEFANI, *Muzică barocă,* p. 21.

• «VEDEREA APARATULUI SUPERB, AUZIREA MUZICII EXCELENTE ÎN CORURI MULTIPLE» • precum și din mirosul foarte dulce pe care îl emanau multe braziere mari de argint umplute cu cele mai prețioase parfumuri. În spațiul marii tribune se afla un teatru maiestuos [ ...]. Șase coruri formate din cei mai buni și mai renumiți muzicieni din Roma, foarte bine împărțite în șase loji, de asemenea, nobil echipate, unde [ ...] se auzeau noi compoziții, scrise în acest scop de domnul Horatio Benevoli , cel mai vrednic dirijor de cor al Catedralei Sfântul Petru, și duse nu numai de voci rafinate la cel mai înalt nivel, ci și însoțite de cea mai dulce armonie a multor și variate instrumente muzicale».

În contextul roman al secolului al XVII-lea, policoralitatea a devenit astfel însuși simbolul ecclesiei *triumphans,* atât de mult încât a fost considerată un exemplu al celui mai înalt grad de perfecțiune atins de muzica sacră în secolul al XVII-lea și chiar a devenit un instrument de persuasiune față de sceptic și nefervent, așa cum se poate citi în dialogul *L'ateista spero* de Filippo Bonini, în pasajul în care autorul vrea să convingă un „ateu” încăpățânat să participe la o vecernie grandioasă în Bazilica Sfântul Petru, mai degrabă decât la o „bella comedia”:[213]

*Filip:* Nu vreau să ratez o vecernie care va fi cântată astăzi la bazilica Prințului Apostolilor.
*Ateu:* Îmi pare rău că nu pot fi acolo, deoarece îmi place foarte mult muzica, dar trebuie să merg [ ...] la o comedie bună.
*Filip:* Va fi o distracție mai demnă de a mea decât a ta și nu va trebui să plătesc taxa de intrare [ ...]
*Ateu:* Dar cine face muzica?
*Filippo:* Dirijorul corului este Horatio Benevoli, unul dintre cei mai celebri compozitori ai Europei, care nu numai că a atins stilul lui Palestrina, dar l-a și depășit cu mult, reușind să îmbine ecleziasticul cu o devoțiune extrem de armonioasă, care încântă și emoționează în același timp, combinată cu un artificiu care uimește pe oricine înțelege meșteșugul. O, câtă trudă se depune pentru a compune pentru patru coruri regale cu ripieno continuu, cu un bas care se mișcă într-un anumit ritm, și pentru a obține o armonie excelentă și a găsi o infinitate de proporții care obosesc mintea și tulbură imaginația!
*Ateu:* Deci Benevoli a atins această perfecțiune? *Filippo:* La cel mai înalt nivel!

Utilizarea practicii policorale s-a extins, însă, dincolo de limitele spațiului sacru. Șapte coruri au fost amenajate în Piazza Navona pentru Sărbătoarea Învierii, organizată în 1604 de Confraternitatea Spaniolă: șase de-a lungul perimetrului pieței lungi și unul în centru „înaintea Preasfântului Sacrament”, implicând „82 de muzicieni, inclusiv dirijori de cor, voci și instrumente”, și în mod similar în

213 FILIPPO BONINI, Ateul convins, Veneția, Pezzana, 1665, p. 271-273.

anii următori. [214]În 1650, aparatul proiectat de Carlo Rainaldi includea „patru turnuri cu lăzi în interior pentru muzicieni”, vizibile parțial în gravura Domini que Barrière (Fig. 3.3). [215]Utilizarea a două, trei și chiar patru coruri de cântăreți și instrumentiști accentuează grandoarea muzicii care punctează ceremoniile solemne și somptuoase de absolvire a urmașilor marii nobilimi de la Colegiul Roman sau Sapienza. [216]Punctul culminant pare să fi fost atins în 1676, când în biserica Sant'Ignazio, decorată bogat cu cheltuiala exorbitantă de 6.000 de scuzi, tânărul Benedetto Pamphilj și-a susținut tezele de teologie în fața unui public numeros și foarte select, care includea patruzeci și unu de cardinali, precum și nenumărați membri ai curiei, prelaturei și nobilimii romane. Evenimentul este descris punctual în jurnalele avocatului consistorial Carlo Cartari:[217]

> „Pe lateralele tabloului Papei [pe partea altarului Fericitului Luigi Gonzaga], în formă de teatru oval, se aflau două coruri sub forma a două balustrade, unul deasupra celuilalt, unde stăteau unii dintre muzicieni. Vizavi de acest teatru se afla un altul, tot în formă de oval în partea superioară, și scena pentru prințese și doamne cu grilaje aurite, iar pe lateralele acestuia se aflau două coruri pentru muzicieni, care veneau în fața stâlpilor [...]. A existat o altă dezordine care a făcut ca cântatul să înceapă înainte ca toți cardinalii să fi intrat în teatru, care, din cauza mulțimii mari de oameni, nu a putut trece, nici puținii elvețieni nu au fost suficienți pentru a le face loc; și, prin urmare, din cauza tumultului și a murmurului, muzica nu s-a putut auzi mult timp [...]. Patru torțe au fost aprinse pentru cele patru coruri muzicale. [...]]. În timp ce se interpreta prima cantată muzicală, cu voci rafinate, simfonii minunate și sunetul a două trompete la fiecare bătaie a muzicii, încheieturile de mătase și hârtie au fost distribuite cardinalilor; broșura cu versurile muzicii și buchete de flori de mătase [ ... ]. După care [după prima concluzie] a fost interpretată a doua cantată. [ ... ] În timp ce se interpreta a treia cantată, domnul Don Benedetto [Pamphilj] s-a dus la toți cardinalii. [ ... ] A plecat la ora unu dimineața».

214 FRANCESCO Luisi, S. *Giacomo degli Spagnoli și Sărbătoarea Învierii în Piazza Navona,* în *Capela Muzicală în epoca Contrareformei,* lucrările conferinței ( Cento, 13-15 octombrie 1989 ) , editată de Oscar Mischiati - Paolo Russo, Florența, Olschki, 1993, pp. 75-103.

215 GIUSEPPE FIORENTINO, *Muzică și sărbătoare în Roma barocă: cazul Pieței Navona,* în *La musique à Rome au XVIIe siècle. Études et perspectives de recherche,* pp. 55-72: 70. O altă sursă menționează alte patru coruri „în celelalte două temple”, probabil în ediculele amenajate în piață; ibid., p. 70. Vezi și FAGIOLO DELL'ARCO - CARANDINI, *¡effimero barocco,* I, pp. 139-141. În acest caz, este probabil ca corurile să fi cântat pe rând pe măsură ce trecea procesiunea.

216 Despre ceremoniile de absolvire, vezi ARNALDO MORELLI, *Muzica la Roma în a doua jumătate a secolului al XVII-lea prin arhiva Cartari-Febei,* vezi *Muzica la Roma prin surse de arhivă ,* lucrările conferinței ( Roma, 1992 ) , editat de Bianca Maria Antolini - Arnaldo Morelli - Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, pp. 107-136: 112-113. Vezi și ANTONELLA PAMPALONE, *Ceremoniile de absolvire în Roma barocă. Pietro da Cortona și paginile de titlu ermetice ale tezelor,* Roma, Gangemi, 2014.

217 MORELLI, *Muzica la Roma în a doua jumătate a secolului al XVII-lea,* p. 127.




**Fig.** 3.2 **Dominique Barrière,** *Figură a celui mai nobil veşmânt realizat de Eminența Sa Cardinalul de Retz în biserica San Luigi dei Francesi din Roma pentru sărbătoarea sfântului în anul* 1665. **Observați casetele montate în intercolumniile navei.**

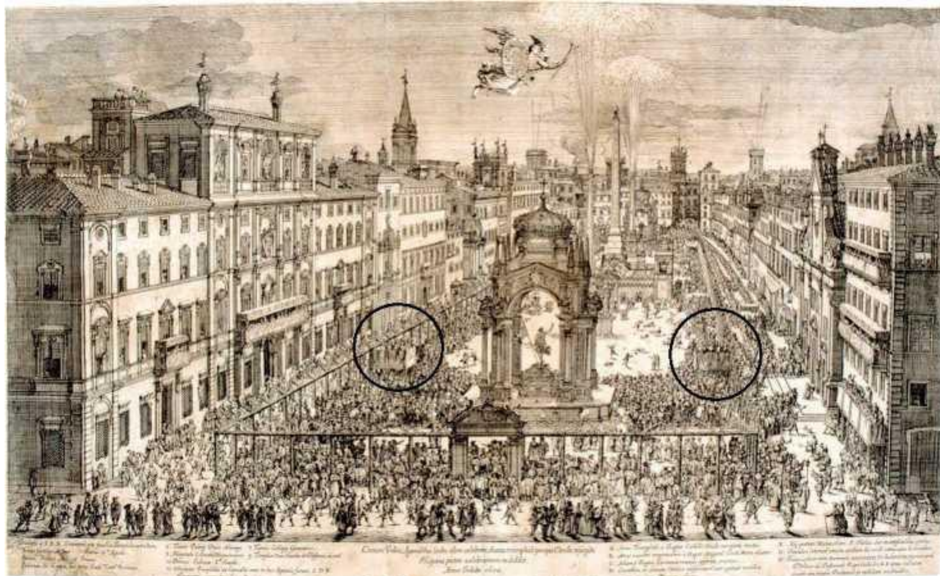


Fig. 3.3: Dominique Barrière, *Sărbătoarea Învierii din Piazza Navona* (1650), Roma, Muzeul Romei. Turnurile pe care sunt amplasate „corurile muzicienilor” pot fi văzute în cercuri.

Un desen de Pierre-Paul Sevin, dificil de interpretat, ne-ar putea oferi o idee despre aparatul asamblat pentru aceste ceremonii de acordare a diplomelor : acesta prezintă o singură scenă mare, semicirculară, împărțită în două niveluri, cu balustradă și candelabru, care se întinde pe întreaga navă a unei biserici. Este înconjurată de trei panouri înalte, decorate, probabil destinate să reflecte lumina, și surmontate de patru busturi. Cele două niveluri ale scenei găzduiesc patru orgi și peste patruzeci de interpreți: cântăreții, probabil grupați în patru coruri, numeroși instrumentiști și, în centrul celui de-al doilea nivel, dirijorul corului, poate un cleric, care dirijează cu un sul. [218]Publicul stă în fotolii, aranjate pe aproximativ zece rânduri, cu spatele la balustrada de marmură a altarului, semn clar că aceasta nu este o liturghie sau un alt rit sacru (Fig. sq).[219]

Interesul pentru originile fenomenelor — o abordare pe care istoricii au stigmatizat-o mult timp drept „mitul originii” — ajunge aproape întotdeauna să

218 Desenul, databil în jurul anilor 1665-1670, este păstrat la Stockholm, Nationalmuseum, NMH THC 3628; cf. PER BJURSTROM, *Ospăț și teatru în Roma Reginei Christina,* Stockholm, Stockholm Statens Humanistiska Forskningsrad și Langmanska Kulturfonden, 1966, p. 60. Desenul pare să înfățișeze, de asemenea, **un** oboi, un flageolet și **un** corn serpentine, instrumente mai puțin frecvente la Roma vremii.

3 3. Intrarea de la Muzeul Național din Stockholm descrie desenul ca fiind „Konsert av sanga re och musiker, frunifòrd fòr en forfinad publik” (Concert pentru cântăreți și muzicieni, interpretat pentru un public rafinat). Vezi *http://collection.nationalmuseum.se/*



Fig. 3.4: ^lc^-Pau! Ccncerfo, Stn^^hna, Natìo^^use^ Muzică a ^quattro coruri și scenă pe două niveluri.

să lase în umbră chestiunea dispariției lor. Acest lucru este valabil și pentru subiectul - examinat aici: de fapt, întrebarea când și de ce a dispărut policoralitatea, așa cum era practicată în secolul al XVII-lea, nu a fost niciodată abordată . În conformitate cu cele mai recente tendințe în stilul muzical și, mai general, cu gustul de la sfârșitul secolului al XVII-lea, practica policorală romană a suferit o transformare substanțială cu mult înainte de începutul secolului. Studiul plăților detaliate pentru muzică extraordinară pare să alimenteze contradicțiile dintre documentație și practică, mai degrabă decât să ofere certitudini; contaminate de așa-numitele „liste de muzicieni extraordinari", multe inovații care apăreau în muzica sacră romană începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea sunt ascunse. Mă refer la muzica concertantă pentru soliști și cor (sau coruri) ripieno sau pentru două coruri de opt voci și trei, patru sau mai multe coruri ripieno, cu sau fără instrumente, care a apărut, nu întâmplător, în paralel cu practica instrumentală a concerto grosso. Cel puțin parțial, avem de-a face cu genuri de concertare cunoscute și practicate în nordul Italiei încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea (exemple pot fi găsite în operele lui Viadana, Ghizzolo, Giacobbi și alții), dar care la Roma, se pare, nu au fost practicate până atunci. Urme ale unor noi tendințe pot fi găsite începând cu anii 1680 și 1690, în lucrările sacre ale unor compozitori precum Angelo Berardi.[220] [221] [222]și Alessandro Melani. [33] Un exemplu foarte interesant și timpuriu este *Introitul și Liturghia pentru San Pantaleo pentru* 5 *cu viori și ripieni,* atribuite aproape necunoscutului Pietro Cesi, un preot piarist și compozitor activ la Roma în anii 1650-1670?' [3] După cum arată părțile separate, această liturghie a fost concertată cu un prim cor de cinci soliști și un al doilea și al treilea cor identice de ripieno.

---

220 De exemplu, cele cu cinci voci și cor ripieno păstrate la Roma, Arhiva Istorică al Vicariatului, *Capitolul S. Maria în Trastevere,* colecția Muzeului. 610; vezi LIONNET, *Les musiques poly chorales romaines,* p. 108.

221În „Memoria compozițiilor muzicale" lăsată de Melani prin testamentul său bisericii San Luigi dei Francesi, pe lângă un Dixit și o liturghie în șaisprezece părți, sunt enumerați mulți psalmi în cinci părți, aranjați „cu viori și ripienii lor, ca toți ceilalți psalmi, astfel încât să poată fi cânți de patru coruri"; cf. LIONNET, *La musique à Saint-Louis,* II, p. 158.

222 Roma, Biblioteca Națională Centrală, Colecții Minoare, Mss. Mus. 95-116; cf. ARNALDO MORELLI, *Note istorice despre manuscrisele muzicale ale Bibliotecii Naționale din Roma,* în *Catalogul Colecției Muzicale a Bibliotecii Naționale Centrale „Vittorio Emanuele II" din Roma,* Roma, Ministerul Patrimoniului Cultural și Mediului - Consorzio Iris, 1989, pp. 13-28: 23-24; pentru o descriere a manuscrisului , ibid., pp. 115-116. Sunt cunoscute trei colecții tipărite ale lui Pietro Cesi: *Lamentationes Jeremiae prophetae singulis vocis* ( Roma, V. Mascardi, 1653 ) , *Motetele pentru una, două și trei voci cu o liturghie și Salve* ( ibid., 1654 ) , *Liturghia pentru patru și motete (* Roma, G. Fei, 1659 ) , precum și un motet pentru două voci dintr-o colecție de *Sacrae cantiones* publicată de Florido de Silvestris ( Roma, GA Muzi, 1672 ) . Conform *Notitia* di Pitoni, el a fost „un preot religios al Școlilor Pioase, care a părăsit respectiva religie prin indulgența lui Inocențiu al X-lea ; a compus numeroase compoziții bisericești în diferite momente, pe care le-a lăsat apoi, împreună cu întreaga sa moștenire, bisericii San Pantaleo, unde trăise o vreme ca călugăr religios, cu condiția ca aceste lucrări să fie păstrate și cântate la sărbătoarea San Pantaleo, cheltuind veniturile pe care le lăsase în acest scop"; vezi GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica,* editie actualizata editata de Cesarino Ruini, Florenta, Olschki, 1988, p. **340.**

Listele de muzicieni, care continuă să prezinte interpreții împărțiți în coruri, par să ascundă aproape urme ale unor noi tendințe și pot fi înșelătoare; ele dau impresia că practica policorală a „corurilor regale" a persistat neschimbată în practica interpretativă și stilul compozițional până la sfârșitul secolului al XVII-lea și chiar în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Cu toate acestea, dacă ne uităm la anumite inovații, cum ar fi numărul de loje și amplasarea acestora, precum și creșterea semnificativă a numărului de instrumente utilizate, putem detecta semne ale unor schimbări semnificative în curs. Dovezi ale noilor tendințe care pătrund în practica romană pot fi culese din faptul că muzica sacră era interpretată din ce în ce mai mult dintr-o singură lojă mare, situată de obicei deasupra ușii de la intrare. [223]O primă mărturie interesantă datează din 1686: cu ocazia celebrărilor solemne pentru extirparea ereziei calvine din Franța prin Edictul de la Fontainebleau, organizate de cardinalul d'Estrées în biserica „solemn decorată" din Trinità dei Monti, avocatul consistorial Carlo Cartari a notat câteva detalii prețioase pentru noi, pe care le-a considerat demne de a fi consemnate în jurnalele sale, probabil pentru că constituiau o noutate față de practica curentă:[224]

> « Trebuie să adaug că corul foarte spațios pentru muzicieni a fost construit la poalele bisericii și era plin atât de muzicieni rafinați, cât și de instrumente de tot felul, compozitorul muzicii în sine fiind Atto [recte: Alessandro ] Melani, renumit în această profesie».

În mărturia lui Cartari, deși ocazia este solemnă, nu există nicio urmă de cântat policoral, cu atât mai puțin de scene distribuite în întreaga biserică. În schimb, toată muzica este - interpretată de pe o singură scenă „spațioasă", adică mai mare decât scenele policorale obișnuite , situată „la poalele bisericii", adică deasupra ușii de la intrare. Mai mult, dimensiunea instrumentelor „de tot felul" este egală cu cea a vocilor.

Tendința către noua practică este confirmată de documentele referitoare la cheltuielile pentru cântăreți, instrumentiști, loji și strane de cor pentru spectacole muzicale extraordinare în multe alte biserici romane, care arată o diferență clară față de trecut, deja la sfârșitul secolului al XVII-lea. În secolul al XVII-lea, la Trinità dei Pellegrini, pentru sărbătoarea cu același nume, se interpreta muzică pentru mai multe coruri, de obicei trei , [225]iar documentele arată clar plata către tâmplar pentru „două loji pentru corurile de muzică pentru ziua Sfintei

---

**223** Bazilica Sfinților Apostoli pare să fi fost înaintea timpului său; un ghid al Romei din 1660 relatează că „cu ani în urmă a fost construit în această biserică un cor foarte mare pentru ca muzicienii să poată intra, care este la fel de lat ca nava"; vezi *Roma antică și modernă ...*, Roma, G. Fei, 1660, p. 122.

**3** 8. MORELLI, *Muzica la Roma în a doua jumătate a secolului al XVII-lea,* pp. 115, 13 1.

225 NoEL O'REGAN, *Patronaj instituțional,* pp. 99-100. În 1644, „s-a interpretat muzică în biserica respectivă pentru sărbătoarea Preasfintei Treimi pentru 5 coruri cu 5 orgi", iar pentru Anul Sfânt 1650, jurnalul lui Pietro Paolo Salamoino ( Roma, Arhivele Statului, *Spitalul Preasfintei Treimi a Pellegrinilor,* 372 ) relatează o liturghie cu „muzică rafinată pentru opt coruri, de către dirijorul corului [Ignazio Olivati] care până atunci dăduse anumite motete noi foarte potrivite pentru această ocazie, și a fost cântată pe două chimvale sau spinete; se cântau vioara și harpa"; vezi MORELLI, *Muzica la Roma în timpul Anilor Sfinți din 1600 până în 1700,* p. 196.

Treimi”.[226] [227] [228] [229]care au fost adăugate în mod similar corului permanent cu orgă, întrucât trei organiști erau plătiți, dar închirierea a două orgi, așa cum se poate deduce din notițele compilate de dirijorul corului Ignazio Olivati în 1645 și 1667. 41 Este interesant de observat că în 1697 orga bisericii a fost amplasată deasupra ușii principale, într-un nou cor/ [2] după aceea, deși cheltuielile pentru muzica Trinității fuseseră crescute de la 30 la 40 de scuzi, corurile au fost reduse la două: primul cu zece cântăreți, șapte instrumentiști și un organist, iar al doilea cu doar patru cântăreți (fără organist sau orgă). În 1709, pentru cele două vecernii și slujba de la sărbătoarea Trinității, vocile și instrumentele erau enumerate după cum urmează: 43

26 mai 1709 , pentru sărbătoarea Sfintei Treimi (trei slujitori) Corul întâi

| | |
|---|---|
| Domnul Checchino | dacă. |
| Peppino al Reginei | dacă 3 |
| Pippo de Sfântul Petru | dacă. |
| Vincent de Sfântul Petru | dacă. |
| Scăzut pentru două porții) | dacă 1 |
| Pasqualinetto | dacă 3 |
| Jacks | dacă. |
| Jacomuccio de S. Gio: | dacă. |
| Francesco Mario | dacă. |
| Permenterio | dacă. |

226Roma, Arhivele Statului, *Spitalul Sfintei Treimi a Pellegrinilor,* 725 ( Justificări 1674-1677 ) , «Contabilizarea lucrărilor de cherestea» din 25 martie 1673.

227 Nota din 1645 prezintă o muzică cu trei coruri, în care sunt plătiți trei organiști și «tiratura de doi organi sopra li chori», întrucât a treia orgă era cea permanentă („da muro” ) a bisericii, plasată de-a lungul navei, «a latere sinistro post ingressum seu prope ab ipso ingresso»; pentru lista din 1645, vezi O'REGAN , *Institutionalpatronage,* p. 100. Despre orgă, vezi ARNALDO MORELLI, *L'organaro Pompeo Dedi e l'organo della SS. Trinità dei Pellegrini in Roma. Cu o listă a maeștrilor de capelă ai bisericii din 1596 până în 1708,* «Ornici dell'organo di Roma», s. II, [m], 1984, pp. 63-68. Pentru lista din 1667, vezi Roma, Arhivele Statului, *Spitalul Sfintei Treimi a Pellegrinilor,* 719 ( Justificări 1667-1668 ) , nr. 110 ) .

228Roma, Arhivele Statului, *Spitalul Sfintei Treimi a Pellegrinilor,* 660, p. 434 și 744 ( Justificări 1697 ) , nr. 115; cf. MORELLI, *Constructorul de orgi Pompeo Dedi,* p. 66.

229 Roma, Arhivele Statului, *Ss. Spitalul Trinità dei Pellegrini,* 756 ( Justificări 1709 ) , nr. 69.

| | |
|---|---|
| Organistul Messi | SC. |
| Ferrini [vioară] | SC. |
| Castrucci [vioară] | SC. |
| Silvestrino [vioară] | SC. |
| Prospero [vioară] | SC. |
| Cimapane [violonă] | SC. |
| Laurelli [violon] | SC. |
| Obuè Ignatio | SC. 2 |
| | |
| Al doilea cor | |
| Busuioc | SC. |
| Pavolo fericit | SC. |
| Am plătit? | SC. |
| d. Giuseppe Pepe | SC. |
| per invitat | SC. |
| | sumă dacă. 38:00 |

Contabilitățile nu includ nicio urmă a cheltuielilor de instalare a scenelor și de transport al orgilor portabile, deoarece este probabil ca toți cântăreții și instrumentele să fi fost apoi aranjate în tribuna orgii nou construită, deasupra ușii de la intrare. Însăși distribuția interpreților pentru Sărbătoarea Treimii din 1709, așa cum apare în nota prezentată de dirijorul corului Giuseppe Ottavio Pitoni, sugerează un gen de muzică concertantă cu solo-uri și ripieni și instrumente, inclusiv oboi, care a apărut la Roma tocmai în acei ani.[230] [231]Noua tendință se reflectă și în documentația privind cheltuielile pentru muzică extraordinară între sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea , în care lojile pentru muzicieni au fost reduse la una sau, cel mult, două. Noua distribuție a cântăreților și instrumentiștilor corespunde, de fapt, apariției unui tip diferit de concertare care includea soliști și cântăreți „pierce", precum și instrumente concertante, inclusiv oboiul, prezent încă de la începutul secolului al XVIII-lea, și apoi de comi cel puțin din anii 1520 · Simptomatic pentru toate acestea este ceea ce citim *în Edictul asupra muzicii* din 1 august 1698; din nou
La un moment dat, autoritățile ecleziastice trebuiau să le reamintească dirijaților de cor să respecte tot ceea ce fusese stabilit în bula *Piaesollicitudinis studio* emisă de Alexandru al VII-lea în 1657. În edictul din 1698 găsim o interdicție , inexistentă în cele anterioare din 1665 și

230 Roma, Arhivele Statului, *Spitalul Sfintei Treimi a Pellegrinilor,* 7 56 (Justificări 1709 ) , nr. 69. Un aranjament similar se găsește și în San Girolamo della Carità pentru sărbătoarea sfântului titular încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea, așa cum citim în nota prezentată în 1697 de dirijorul corului Giuseppe Scalmani; vezi Roma, Arhivele Statului, *San Girolamo della Carità,* 422 (Justificări 1696-1697 ) , nr. 93

231 Oboiul apare pentru prima dată în muzica bisericească de la San Luigi dei Francesi în 1704, coincidând cu apariția timpanelor; cf. LlONNET, *La musique à Saint-Louis,* II, p. 194. Cornurile sunt documentate în biserici începând cu anii 1720; cf. TERESA CHIRICO, *Noi descoperiri privind utilizarea* corni da caccia *în orchestrele romane de la începutul secolului al XVIII-lea,* «Recercare», XXVI, 2014, pp. 109-123: 117-120.

1678, care privește tocmai noua poziție a „corurilor detașabile”, adică a lojilor ridicate pentru această ocazie; de fapt, al șaptelea punct al edictului prevede:[232]

> „Să nu se mai facă coruri detașabile pentru cântat deasupra ușilor principale sau a altor locuri orientate spre altarul principal sau spre un alt altar unde se află Preasfântul Sacrament sau unde se va cânta slujba solemnă a sfântului sau a sărbătorii care va fi celebrată în biserica respectivă, ci să fie întotdeauna amplasate în laterale sau într-un alt loc al bisericii respective care nu este orientat spre altarele respective, astfel încât credincioșii care rămân acolo pentru a asculta muzica să nu stea cu puțină reverență față de Preasfântul Sacrament sau față de altarul respectiv unde se cântă slujba, cu excepția prevederilor pe care le vom lua noi pentru corurile fixe care se află în prezent în bisericile respective.”

Odată cu apariția noilor tendințe în muzica de concert, muzica policorică nu a dispărut brusc, ci a suferit o transformare. Lucrările pentru trei și patru coruri reale au devenit cu adevărat rare, chiar și în cadrul operelor unor muzicieni precum Pitoni și Cannicciari. Ceea ce ar putea fi definit ca o „aparentă policoralitate” s-a impus rapid, după cum reiese din manuscrisele muzicale din arhivele bazilicilor romane. Acestea sunt compoziții sacre (Liturghii și psalmi) pentru patru, șase sau opt voci, cu coruri suplimentare de al doilea, al treilea și al patrulea, care servesc pur și simplu la dublarea vocilor primului cor în momentele în care este prescris „Tutti”. Chiar și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, găsim exemple de muzică policorală cu grupuri distribuite în întreaga clădire, ca în Bazilica Lateran, pentru care Girolamo Chiti a compus mai multe piese pentru coruri multiple în anii 1720 și 1730, plasate „pe orga mare”, „pe orga bisericii” sau „pe ușa principală”, dar care nu foloseau tehnica corurilor „reale”, ci mai degrabă pe cea a corurilor ripieno. Piese similare, pentru patru coruri, au fost compuse de Pitoni pentru Bazilica Vaticanului, iar abia în 1750, Jommelli a compus muzică policorală pentru Sfântul Petru cu un „cor de ecou care ajunge în vârful cupolei”.[233]
[234]Totuși, acest repertoriu, spre deosebire de secolul precedent, pare să reprezinte în secolul al XVIII-lea o excepție de la gustul *demodat ,* care supraviețuiește în bazilicile majore (Sf. Petru, Sf. Ioan din Lateran, Sf. Maria Mare)/ [8] , mai degrabă

232 O copie poate fi consultată în Cetatea Vaticanului, Arhivele Secrete ale Vaticanului, *Bandi sciolti,* i8a, nr. 66.

233 ^AINER HEYINK, *«Cu un cor ecou până în vârful cupolei»: z;ur Vespermusik an San Pietro in Vaticano um dieMitte des 18. Jahrhunderts,* «Recercare», XI, 1999, pp. 201-227.

„a cânta”; cf. HEYINK, *„Spre decența bisericii”,* pp. 14, 90.

• «VEDEREA SUPERBULUI APARAT, AUDIREA UNEI MUZICI EXCELENTE CU MULTICOR» • decât o practică obișnuită. Prin urmare, «musica spavento sa» pentru patru coruri — așa cum a notat Pier Leone Ghezzi în jurnalul său — «cu toți muzicienii și viorii Romei» la San Lorenzo in Lucina părea cu totul excepțională. [235]Această liturghie cu patru coruri, comandată de Ducele și Ducesa de Maddaloni de la Pergolesi, a fost în realitate o extindere, cu un al treilea și un al patrulea cor ripieno, a unei liturghii anterioare cu două coruri (pentru zece voci și instrumente). În spatele interpretării sale răsunătoare, în acest caz, s-a aflat un gest public de ostentație din partea patronilor, «o declarație deschisă de loialitate față de Imperiul Austriac din partea familiei Maddaloni», [236]dictată în esență de contingențe politice.

De la sfârșitul secolului al XVII-lea, numărul lojilor a fost redus drastic la cel mult una sau două; pe de altă parte, însă, acestea au devenit mult mai mari și capabile să găzduiască un număr mai mare de cântăreți și instrumentiști. Această transformare reiese clar din documentele de arhivă ale bisericii naționale germane Santa Maria dell'Anima: în partea de jos a notei detaliate despre muzicienii angajați pentru festivalul „sacra” din 1691, dirijorul de cor Antimo Liberati a specificat că a furat muzica pentru cele două vecernii și slujba „pentru două coruri într-unul cu două orgi”. [237]Relatarea dirijorului de cor clarifică, de fapt, că cele „două coruri” obișnuite fuseseră „ atașate unul de celălalt ca de obicei, iar unul dintre ele avea trei palme lungime”.[238] [239] [240]În octombrie 1697, cu ocazia unui *Te Deum* pentru victoria imperială de la Zenta, tâmplarul a fost plătit pentru că adăugase «lângă vechile coruri din cealaltă navă [...] un alt cor»/ [3] O singură scenă mare se întindea astfel de-a lungul a trei arcade ale navei, așa cum relatează Valesio în jurnalul său^

> În această dimineață, o mulțime mare s-a adunat pentru a vedea biserica Santa Maria dell'Anima decorată pentru solemnitatea de mâine. Era complet acoperită cu damasc și dantelă aurie, decorațiunea obișnuită a bisericii. Pe lateral

---

235 Roma, Biblioteca Casanatense, *Ms.* 3765, f. 3 8r, cit. în GIANCARLO RoSTIROLLA, *Introducere* în *„Mondo novo” de Pier Leone Ghezzi,* editat de Giancarlo Rostirolla, Milano, Skira, 2001, p. 24.

așa. FRANCESCO DEGRADA, *Pergolesi, marchizul Pianetti și Conservatorul Santa Maria di Loreto. Despre unele relații între Jesi și Napoli la începutul secolului al XVIII-lea,* în *Studi pergolesiani, II,* Florența, La Nuova Italia, 1988 p. 20-48: 24.

237 RAINER HEYINK, *Festivalul și muzica ca mijloc de politică a puterii imperiale. Casa de Habsburg și Biserica Națională Germană din Roma, S. Maria dell'Anima,* Tutzing, Schneider, 2010, p. 418. Aceeași clarificare a „muzicii pentru două persoane într-una cu două orgi” este raportată în plățile pentru Quarantore din iunie 1691; ibid., p. 424.

238 HEYINK, *Festival și muzică,* p. 420.

239 HEYINK, *FestundMusik,* p. 461.

240 FRANCESCO VALESIO, *Jurnalul Romei* [1704-1742], editat de Gaetana Scano cu colaborarea lui Giuseppe Graglia, 6 volume, Milano, Longanesi, 1977-1979, II, p. 709 (3 septembrie 1703). Aranjamentul de-a lungul navei a fost o consecință a interdicției de a amplasa tribuna deasupra ușii principale, în conformitate cu prevederile bulei papale din 1698.

din Evanghelie, sub primul arc spre altarul mare, se afla o platformă cu grilajele sale din lemn aurit pentru ambasador și alte personaje, iar vizavi se afla un cor mare pentru muzicieni, care ocupa trei arcade în lungime».

Un document ilustrează perfect o uniune similară între cutiile preexistente din bazilica Santa Maria Maggiore: în 1720, pentru „Liturghia spaniolă" (sărbătoarea Sfântului Ildefons), tâmplarul a fost plătit „pentru că a instalat cele 4 coruri muzicale obișnuite în capela Madonei, astăzi reduse la două coruri unite câte două" și același lucru s-a repetat pentru sărbătoarea Madonei della Neve din acel an „pentru că a făcut cele 2 coruri mari din două coruri mici într-unul singur".[241 242 243 244]Nu este, așadar, o coincidență faptul că muzica pentru trei și patru coruri de Pompeo Canicciari, maestrul bazilicii între 1709 și 1747, nu datează mai târziu de al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea, cu excepția unei liturghii pentru patru coruri compuse pentru anul jubiliar 1725.5 [6]

În afara arhibasilicilor, în cadrul liturghiilor sau al psalmilor de seară pentru solemnitățile majore, domină în mod clar practica soliștilor cu ripieni sau cea a unui cor cu ripieni; prezența nu numai a instrumentelor cu coarde, ci și a instrumentelor de suflat (trompete, oboi, corni) este acum constantă; practica predominantă îi vede pe interpreți aranjați pe o singură scenă mare sau cel mult pe două? [7] Vorbesc documentele, de exemplu, despre un „cor obișnuit deasupra ușii mari a bisericii", despre „un cor mare pentru muzicieni, care ocupa în lungime trei arcade [ale navei]", despre un „ cor conceput pentru diversitatea muzicienilor și instrumentelor", despre „două coruri de muzică care flancheau nava centrală"? [8] Este elocvent în acest sens faptul că în multe biserici, de la sfârșitul secolului al XVII-lea pe tot parcursul secolului al XVIII-lea, orgile care erau amplasate de-a lungul navei au fost transferate deasupra ușii de la intrare, într-un cor mare care...

---

241 Roma, Arhivele Capitulare ale Santa Maria Maggiore, 64 *(Justificări* 1721-23), nr. 8 3 («Contabilitatea și măsurarea diverselor lucrări de lemn»).

242 *Catalogus thematicus et bibliographicus Pompei Cannicciari operum sacrarum omnium,* cura di Lorenzo Feininger, Trento, Societas Universalis Sanctae Ceciliae, 1964. Chiar și la San Lorenzo in Damaso, între sfârșitul secolului al XVII-lea și primii ani ai secolului al XVIII-lea, în ciuda folosirii a trei, patru și șase coruri muzicale trebuiau să fie plasate pe scenă de trei, patru și șase coruri; vezi S IGFRIED G MEINWIESER, *Die Musikapellen Roms und ihre Auffuhrungpraxis untere Giuseppe Ottavio Pitoni,* «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», **LVII**, 1973, p. 69-78: 71-72.

243 O scurtă descriere a acestor cutii mari poate fi văzută într-un desen de Pier Leone Ghezzi, în care părintele Giovan Battista Martini este înfățișat dirijând muzica pentru triduumul cu ocazia beatificării lui Giuseppe da Copertino, în mai 1753, în biserica conventuală romană a Sfinților Doisprezece Apostoli; Cambridge ( MA ) , Colecția Paul J. Sachs (Fig. 3.5).

244 La 22 noiembrie 1721: «Prea Eminentul Domn Cardinal Acquaviva, titular și protector al bisericii și mănăstirii călugărițelor Santa Cecilia in Trastevere, pentru ziua sărbătoririi sale celebrată vinerea, a mobilat și împodobit biserica menționată cu tapiserii excelente și catifea tivită cu aur, cu o abundență de lumini, cu o distribuție fermecătoare a candelabrelor, precum și amenajarea unui cor conceput pentru diversitatea muzicienilor și instrumentelor». În același an, în biserica Santa Maria in Aracoeli, a fost oficiată o «solemnă liturghie pontificală cu Te Deum laudamus [...] cu frumosul aranjament a două coruri muzicale care flancheau nava centrală [și] creau o priveliște frumoasă». Vezi respectiv *Diario ordinario,* Roma, Chracas, 1721, nr. 525, pp. 10-11, și nr. 681, pp. 4-5.

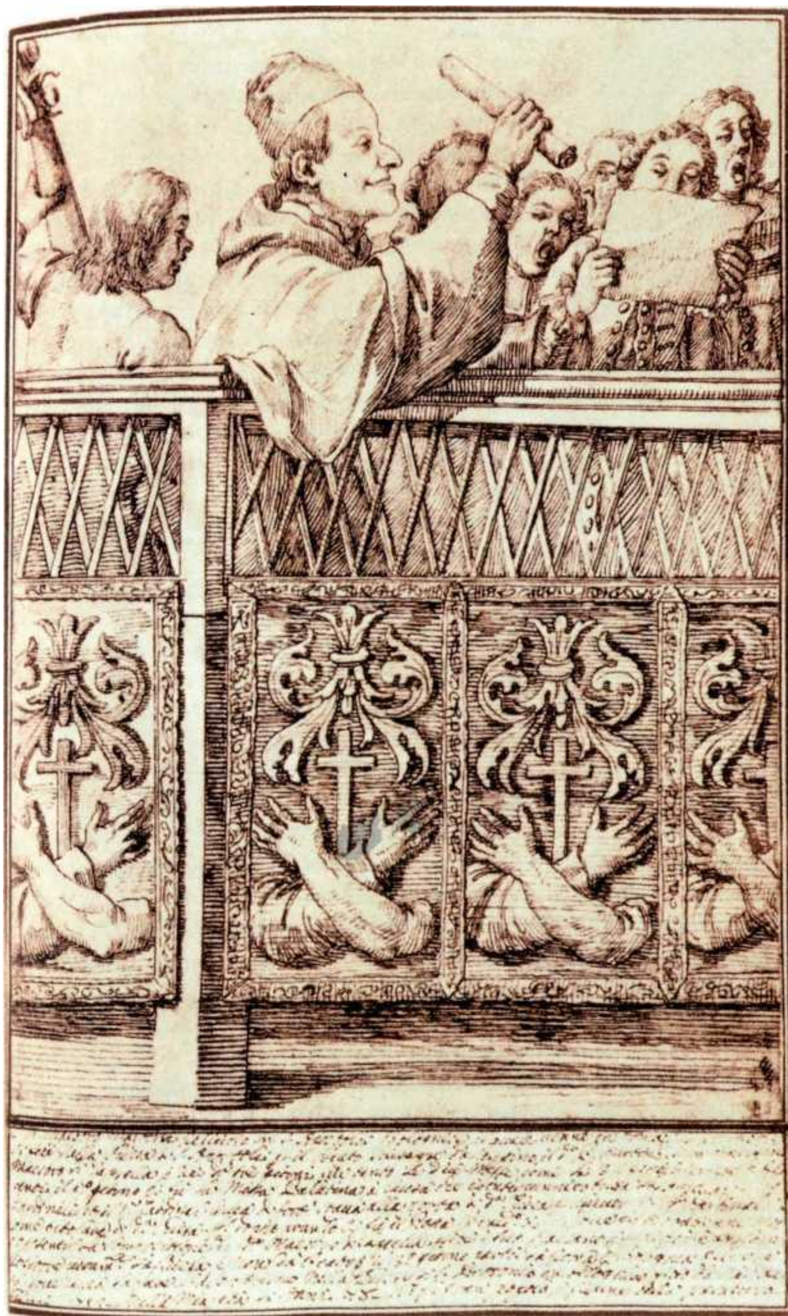


**Fig. 3.5: Pier Leone Ghezzi,** ***Părintele Giovan Battista Martini dirijează muzica pentru triduumul cu ocazia beatificării lui Iosif din Cupertino în biserica conventuală romană a Sfinților Apostoli*** **(1753), Cambridge (MA), Colecția Paul J. Sachs.**

se întindea de la un perete la altul pe întreaga lățime a navei, așa cum s-a întâmplat, de exemplu, în San Giovanni dei Fiorentini **(1680)** , în Trinità dei Pellegrini **(1697)** , în San Rocco **(1721)** și în Sant'Apollinare **(17 4 7)/** [9] și este semnificativ faptul că, începând cu anii 1720, termenul „orchestră” a început treptat să înlocuiască termenii „cantoria” sau „cor” în uzul curent.[245 246]



Fig. 3.6: Roma, biserica Sant'Antonio dei Portoghesi, cor și carcasă de orgă (1748).

Metamorfoza muzicii sacre din Roma între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea ar putea fi descrisă – împrumutând o expresie potrivită de la istoricul Elisabeth Eisenstein – ca o „revoluție neobservată”. Cu toate acestea, ea reflectă în mod clar schimbările politice și culturale care au transformat imaginea, viața civică și spiritul religios al Orașului Etern. Înțelegerea sensului schimbărilor din muzica sacră devine mai intuitivă dacă le observăm în paralel cu cele care au marcat simultan arhitectura și artele figurative. Două exemple pot fi foarte instructive.

---

245AR NALDO M o RELLI, *Arta construcției de orgi la Roma din secolul al XV-lea până în secolul* al XXIX -lea , în *Orgi și coruri la Roma,* Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 11-26, 147-154: 21-23. Soluția adoptată în Sant'Antonio dei Portoghesi este singulară: datorită îngustimei navei, corul , construit în 1748, se extinde, conectându-se printr-o mișcare sinuoasă și elegantă la stranele corului plasate în primele intercolumări ( dreapta și stânga ) ale navei ( Fig. 3.6 ) .

246, termenul „orchestră” — din câte știu eu — apare pentru prima dată în sens arhitectural în vizita apostolică la biserica Sant'Agata ai Monti ( sau dei Goti ) din 1726; vezi Cetatea Vaticanului, Arhivele Secrete ale Vaticanului, *Congregația pentru Sacra Vizită Apostolică,* 97 / 3, c. 312

În comentariile sale la lucrarea *Templum vaticanum et ipsius origo* (1694), Carlo Fontana, deși nu a omis să aducă un tribut de admirație și laudă maestrului său, Gian Lorenzo Bernini, nu a cruțat criticile la adresa colonadei Pieței Sfântul Petru. Departe de a citi opera într-o cheie semantică și simbolistă - colonada ca o îmbrățișare a întregului creștinism, măiestrit realizată de Bernini - Fontana a interpretat proiectul în lumina funcției sale celei mai concrete, aceea de a permite oamenilor o vedere directă asupra pontifului în timp ce acesta își împărtășește binecuvântarea din loggie . Limita colonadei lui Bernini, deși „proiectată" - notează Fontana - „cu o frumoasă ordine teatrală" - este evidentă: vederea este permisă doar celor orientați spre loggia pontificală, dar nu și celor de pe laturile pieței. Problema nu trebuie atribuită alegerii planului eliptic; pe baza arhitecturii clasice, forma eliptică era foarte recomandată; Totuși, pentru a permite o vizualizare optimă, orientarea sa ar fi trebuit inversată, iar planul litic aproape unit cu templul, așa cum făceau romanii antici în teatrele lor.[247] [248] [249] Un al doilea exemplu provine dintr-un episod important din domeniul sculpturii. După cum a remarcat istoricul de artă Robert Enngass, mormântul Cristinei a Suediei, construit în 1697 la cererea lui Inocențiu al XII-lea, prezintă o statuie gigantică a reginei în actul abdicării de la tron; chiar dacă era menită să simbolizeze triumful Credinței, doar într-un punct aproape inaccesibil al lucrării se află o mică reprezentare a Religiei care alungă Erezia: Bernini nu ar fi aprobat, deoarece ar fi răsturnat literalmente proporțiile operei recurgând la iconografia simbolismului creștin. [2] Muzica policorală, în formele în care înflorise în secolul al XVII-lea, a decăzut în bisericile romane, chiar dacă a rezistat în arhibasilicile patriarhale, deoarece valoarea sa estetică aparține unei tradiții istorice acum depășite: la începutul secolului al XVIII-lea, muzica policorală a unui Benevoli «care încântă și emoționează în același timp», atât de artificială «încât i-a uimit pe cei care înțelegeau meșteșugul», ar fi fost de neconceput ca instrument de persuasiune religioasă așa cum și-o imaginase Filippo Bonini la mijlocul secolului al XVII-lea în *Ateista spero.* Dimpotrivă , anumiți compozitori precum Pitoni, dirijorul de cor al orașului San Pietro, care practică stiluri târzii, sunt judecați sarcastic de colegii lor ca fiind «de mult zgomot și puțină lână», iar muzica lor este «ceva de mare studiu [...] care plictisește publicul și cu atât mai mult pe cei care o cântă, pentru că ucide cu sudoare». [M] Noile simboluri sunt, dacă e să spunem așa, cele ale

247 Exemplul revelator este sugerat de ELENA TAMBURINI , *Două teatre pentru prinț. Studii despre patronajul teatral al lui Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689) , Roma , Bulzoni , 1997* , p. 332.

248 ROBERT E NGASS, *Sculptura la începutul secolului al XVIII-lea la Roma,* Londra, University Park, 1976, vol. I, p. 13, și HANNS GROSS, *Roma în secolul al XVIII-lea,* Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 12.

249 Cuvintele usturătoare ale muzicianului Cinzio Vinchioni sunt citate în E LEONORA SIMI BONINI, *The activity of the Scarlattis in the Liberian basilica,* in *Hiindel and the Scarlattis in Rome,* actes of the Conference (Roma, 1985 ) , editat de Nino Pirrotta - Agostino Ziino, Florența, Olschki, pp. 156-157.

monarhii absolutiste care guvernează și reglementează afacerile Europei; Biserica triumfătoare este înlocuită de gloriile regelui și de succesele militare, așa cum surprinde prompt scriitorul Francesco Valesio în faimosul său jurnal, când, în mijlocul războiului pentru succesiunea la tronul Spaniei, vecernia pentru sărbătoarea Sfântului Ludovic al Francezilor din 1704 este animată de „sunetul trompetelor, timbalelor și altor instrumente care fac aluzie la războaiele actuale și la gloria regelui actual, încheindu-se cu un ecou festiv al *«Victoriae! vietartele».,* ceva mai potrivit pentru teatrele profane decât pentru templele sfinte".[250] Pelerinii impresionați de grandoarea „minunoasei Rome" sunt înlocuiți de călătorii mai perspicace, care sunt foarte puțin indulgenți în a observa slăbiciunile orașului papal. [35]

La mijlocul secolului al XVIII-lea, liturgistul Giuseppe Catalani a evidențiat clar cum soluția, acum consacrată peste tot, a corului (sau scenei) pe ușa de la intrare și bogata instrumentație care era amplasată acolo, inclusiv numeroase instrumente precum flaute, oboi, trompete, corni și timpane, în trecut străine tradiției bisericești, erau părți esențiale ale noului gust muzical care privea mai mult spre teatru decât spre biserică.

> „Pe lângă orgă, am văzut de mult timp introduse în biserică flaute, corni, timpane și alte instrumente similare cu cele folosite la vânătoare și război; numărul lor continuă să crească, sporind simultan fastul lor și abuzurile asociate. Căci, în zilele noastre, se obișnuiește să se ridice o scenă mare, pe care sunt așezate tot felul de instrumente muzicale, deasupra intrării principale a bisericii, vizavi de altarul mare, căreia oamenii îi întorc apoi spatele cu cea mai mare ireverență, pentru a putea admira cântăreții și instrumentiștii și a se bucura de gesturile lor."

Problema era cunoscută la cele mai înalte niveluri ale autorității ecleziastice: în enciclica *Annus qui* (1749), Benedict AL XIV-LEA a deplâns, fără a se zgârci, starea muzicii sacre în bisericile catolice din Roma și din Statul Papal, care, dintr-un model, devenise, în decurs de o jumătate de secol, un exemplu negativ pentru creștinism și, mai ales, pentru „străini"? [7]

> Nu este nevoie de mult pentru a înțelege părerea pe care o vor avea despre noi acei străini care, venind din țări în care instrumentele muzicale nu se folosesc în biserici, vor auzi sunetul în bisericile noastre în toate felurile similar cu cel al teatrelor. Vor fi, de asemenea, străini care vin din țări în care cântecele și muzica se cântă în bisericile lor, așa cum se cântă și se interpretează acum în bisericile noastre. Dar dacă aceștia sunt oameni cu bun simț, nu pot să nu se lamenteze că nu au găsit în cântecele și muzica bisericilor noastre leacul pentru răul pe care l-au căutat și nu au reușit să-l obțină în ale lor.

---

64. VALESIO, *Jurnalul Romei,* **m,** p. 155.

65. MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Festivalul Baroc,* Roma, De Luca, 1997, p. 126.

66. **GIUSEPPE** CATALANI, *Sacrarum caerimoniarum sive rituum ecclesiasticalorum Sanctae Romanae Ecclesiae libri tres,* Roma, Antonio de Rossi, 1750-1751, citat în ROBERTO **ZANETTI,** *La musica italiana nel Settecento,* Busto Arsizio, Bramante, 1978, p. 791.

67. **Osvaldo G. Ambassi,** *Estetica și practica muzicii sacre în documentele lui Benedict al XIV-lea și al V-lea,* în *Muzică și filologie. Contribuții cu ocazia Festivalului «Musica e Filologia»* ( Verona, 3 septembrie - 18 octombrie 1982 ) , editat de Marco Di Pasquale, Verona, Società Letteraria, 1983, pp. 187-200: 195.

După cum a susținut Hanns Gross, în secolul al XVIII-lea și poate chiar de la mijlocul secolului al XVII-lea , Roma a pierdut „energia concentrată pe care conducerea contrareformistă o infuzase în politicile guvernului papal". Odată ce această direcție a fost pierdută, Roma a început să-și asume – mai mult din cauza unui declin de energie și a unei lipse de coeziune – o dimensiune mai secularizată. [251]În același timp, a început să-și piardă rolul și imaginea de oraș sfânt pe care le dobândise în epoca post-tridentină, care o jefuiseră de un punct de referință european , inclusiv, dar fără a se limita la, muzica sacră.

251 GRÒ **ss,** *Roma în secolul al XVIII-lea,* pp. 11-14.

# „INIMA ROMEI ÎN DIVERSE MOMENTE”

## SCHIMBABILITATE APARENTĂ ȘI SIMBOLISM ALE PUTERII ÎN PRACTICA MUZICALĂ A CAPELEI PONTIFICE

Capela Sixtină a fost un nume extrem de evocator încă de la originile muzicologiei istorice: numele unui loc și al unei instituții muzicale legate de acesta, dar și mai mult, al unei tradiții care a supraviețuit, cel puțin în aparență, de-a lungul secolelor. Capela Sixtină este, în primul rând, un sit arhitectural celebru în istoria artei și, în același timp, încărcat de semnificație pentru Biserica Romano-Catolică, care a ținut acolo conclavul pentru alegerea pontifului încă din 1492. Din secolul al XIX-lea, însă, termenul a intrat în uz și pentru a se referi la corul cântăreților papali, depășind termenul oficial „Capelă Pontificală”.1 Prima sa apariție - din câte știu - este în titlul articolului lui Joseph Mainzer, *„La chapelle Sixtine à Rome”,* care a apărut în *Gazette musicale de Paris* în 1834.[252] [253]urmată câțiva ani mai târziu de *„Uber die Sixtinische Kapelle in Rom” de* [254]Otto Nicolai . Mai târziu, muzicologul francez Adrien de la Fage a publicat cinci liturghii și douăzeci de motete de

252 În documentele oficiale ale instituţiei termenul Sistine apare abia de la sfârşitul anului 1885; cf. LEOPOLD M. KANTNER - ANGELA PACHOVSKY, *Capela muzicală pontificală în secolul al XIX-lea,* Roma, Hortus musicus, 1998, p. 19 ( Istoria capelei pontificale, 6 ) ; ADALBERT ROTH, *Starea cercetării privind Capela Sixtină,* în *Musik in Rom im* 17. *und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest,* hrsg. von Markus Engelhardt - Christoph Flamm, Laaber, Laaber-Verlag, 2004, pp. 90-101: 9 º -93 (^nalecta musicologica, 3 3 ). Cu toate acestea, termenul a intrat în uz în muzicologia istorică; cf. de exemplu, EDUARD SCHELLE, *Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt Die sixtinische Capelle. Ein Musikhistorisches Bild,* Wien, Gotthard, 1872. Cu toate acestea, Franz Xavier Haberl a continuat să prefere denumirea oficială de *Päpstliche Kapelle,* justificând folosirea Capelei Sixtine ca cel mai faimos loc pentru serbările papale, admițând totuși posibilitatea unei legături cu Papa Sixtus **al V-lea,** care reformase instituția în FRANZ86 HAB. VEZI FRANZ86 . *römische "schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.* Breitkopf & Härtel, Leiprig 1888 ( Bausteine für Musikgeschichte, 3 ) , p. 72.

253 JOSEPH MAINZER, *Lachapelle Sixtine à Rome,* «Gazette musicale de Paris», I, 1834, pp. 1113 , 38-40. Germanul Joseph Mainzer ( 1801-1851 ) , născut la Trier, a fost activ ca profesor și popularizator de muzică la Bruxelles, Paris, Londra, Edinburgh și Manchester, unde a și murit. Cfr. J.-M. CUTHBERT HADDEN, *Mainzer, Joseph,* în *Dicționar de biografie națională, 1885-1900* , ed. Sidney Lee, vol. 35, Londra, MacMillan, 1893, pp. 349-350

254 OrrO NICOLAI, *Über die Sixtinische Kapelle in Rom,* în *Neue ZeitschriftfarMusik,* VI, 1837, pp. 43-56 ( ripubblicato in ID., *Musikalische Aufsätze,* hrsg. von Georg Richard Kruse, Regensburg, sa, pp. 53-76 ) .

Palestrina „tirées du répertoire de la Chapelle Sixtine" [255]și a intitulat unul dintre articolele sale din 1858 *„La chapelle Sixtine à Rome".* [256]În același articol, un articol *din Osservatore Romano,* principalul ziar roman al vremii, se referea și la „cântăreții Capelei Sixtine", care cântaseră la înmormântarea cardinalului Carlo Vizzardelli pe 28 mai 1851.[257]

Supraviețuirea tenace a practicii a cappella și vechimea repertoriului instituției seculare nu au scăpat atenției nenumăratelor persoane, mai mult sau mai puțin obscure, care au vizitat Roma și au avut ocazia să asiste la liturghiile papale, dobândind impresii contrastante, pe care le-au relatat în memoriile sau corespondența lor. Rămâne adevărat că tradiționalismul Cappella Pontificia a influențat foarte mult imaginea muzicii din Roma în epoca modernă - și nu numai a muzicii sacre - creând un mit, încă greu de spulberat astăzi, care vede orașul papal ca o fortăreață a conservatorismului, în contrast cu Veneția „progresistă". [258]Cappella Pontificia - sau Capela Sixtină, dacă preferați - evocă inevitabil în istoria muzicală concepte atât de înrădăcinate precum „școala romană", „stilul Palestrina" și „contrapunct observat", care, însă, nu ar trebui interpretate în termeni estetici sau stilistici, ci mai degrabă în termeni istorici. În primul rând, trebuie spus că aceste concepte nu trebuie raportate la întreaga muzică sacră romană, ci doar la modelul singular de practică interpretativă a Cappella Papaficia, o instituție care a menținut vii practicile muzicale și repertoriul moștenit din Renaștere în epoca modernă și contemporană. Este surprinzător de observat că, deși istoria seculară a Cappella Papaficia și a repertoriului său au făcut obiectul a nenumărate studii istorico-muzicale, relația dintre ceremonialul papal – care nu este echivalent cu liturghia papală, ci o cuprinde – și practica muzicală a cappella nu a fost niciodată luată în considerare în mod adecvat, nici măcar în cele mai recente și actualizate din punct de vedere metodologic studii asupra cappellae în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea și asupra supraviețuirii stilului „Palestrina"

255 **GIOVANNI** PIERLUIGI **DA** PALESTRINA, *Liturghii din repertoriul Capelei Sixtine,* ediție revizuită și corectată de Adrien de la Fage, Paris, Veuve Launer, sd [1844]; e ID., *Douăzeci de motete din repertoriul Capelei Sixtine;* ediție revizuită și corectată de Adrien de la Fage, Paris, Veuve Launer, sd [1850-1854 cca.].

256 **ANRIEN DE LA PAGE,** *La chapelle Sixtine à Rome,* «Revue et Gazette musicales de Paris», **XXV**, n. 47, 1858, p. 386-387. Același muzicolog l-a menționat pe Giuseppe Baini, numindu-l „director al capelei Sixtine"; cf. **ANRIEN DE LA PAGE,** *Essais de diphtérographie musicale,* Paris, O. Legouix, 1864, p. 17.

257 **GAETANO** MORONI, *Dicționar de erudiție istorico-ecleziastică,* vol. 103, Veneția, Tip. Emiliana, 1861, p. 13.

258 Așa cum a afirmat peremptoriu Bukofzer acum șaptezeci de ani în lucrarea sa clasică despre muzica din epoca barocă: „În timp ce Veneția era centrul progresului în muzica sacră, Roma era bastionul tradiționalismului". Vezi **M. ANFRED BUKOFZER,** *Muzica în epoca barocă de la Monteverdi la Bach,* New York, Norton, 1947, p. 68.

în aceleași secole.[259] [260]Totuși, mai ales începând cu anii 1980, istoricii au acordat o atenție deosebită ritualurilor publice și de curte din Italia, iar ceremonialul roman a făcut obiectul unor noi interpretări istoriografice care au propus o lectură a acestuia „nu ca o ilustrare și reprezentare a liturghiei și/sau a politicii, ci ca o modalitate de a construi împletirea dintre liturghie și politică".[261] Prin urmare, [262]în acest capitol , aș dori să arăt cum chestiunea ceremonialului de la curtea romană și aparenta sa imuabilitate de-a lungul secolelor pot explica mai bine, în termeni istorici, mai degrabă decât estetici, de ce practicile muzicale moștenite din Renaștere, sau cel puțin despre care se crede că sunt așa, au fost păstrate mult timp în Capela Papală.

All'inzio del Settecento il domenicano Jean-Baptiste Labat, nel suo *Voyage d' Espagne et d'Italie,* inclus pentru a beneficia de traducerea unei relații complete și complete privind utilizarea instanței din Roma, [11] avertizându-i că:[263]

> „Deși această relație este străveche, nu trebuie să ne temem că obiceiurile s-au schimbat. Curtea din Roma nu se schimbă niciodată. Este mai scrupulos atașată de obiceiuri decât toate celelalte curți, fără a o excepta pe cea din Spania. **Se** văd aceleași ceremonii acolo și se practică întocmai ceea ce se practica acolo acum cinci sau șase secole, și poate chiar mai mult."

---

**259** Printre cele mai recente studii dedicate acestei instituții pentru perioada examinată, vezi **CLAUDIO** ANNIBALDI, *Capela Muzicală Papală în secolul al XVII-lea,* volumul **I** *De la Urban al VII-lea la Urban al VII-lea! ( 190-1644 ) ,* Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, **2011** (Istoria Capelei Muzicale Papale, **4** ). Vezi în special capitolul **III** *Repertorii muzicale și practici interpretative. Începutul secolului al XVII-lea ca sfârșit de eră,* ibid., pp. **157-223.**

**260** RICHARD C. T **REXLER** , *Public life in Renaissance Florence,* New York - London, Academic Press, **1980;** EDWARD MuiR, *Ritual civic în Veneția Renașterii,* Princeton, Princeton University Press, **1981;** *Cérémonial et rituel à Rome (XVVIe-^^XIXe siècle),* études réunies par Maria Antonietta Visceglia et Catherine Brice, Roma, École française de Rome, **1997; MARCELLO** F **ANTONI,** *Curtea marelui duce. Forme și simboluri ale puterii Medici între secolele al XVI-lea și al XVII-lea,* Roma, Bulzoni, **1994;** M ARIA **ANTONIETTA VISCEGLiA,** *Orașul ritual. Roma și ceremoniile sale în epoca modernă,* Roma, Viella, **2002.**

**261** VISCEGLIA, *Orașul ritualic,* p. **10.**

262«Relatare foarte exactă și foarte detaliată a tuturor obiceiurilor curții de la Roma, a funcționarilor care o compun, a creării sarcinilor lor, a prețurilor lor, a funcțiilor lor, a precedenței lor, a obiceiurilor lor și a altor lucruri care o privesc » («Relatare foarte exactă și foarte detaliată a tuturor obiceiurilor curții de la Roma, a funcționarilor care fac parte din ea, a creării sarcinilor lor, a valorii lor, a funcțiilor lor, a ierarhiilor lor, a obiceiurilor lor și a altor lucruri care o privesc»). Cf. JEAN -BAPTISTE LABAT, *Voyage d'Espagne et d'Italie,* Paris, Jean-Baptiste Delespine, **1730,** Prefață, p. **xvi.**

**263** „Deși acest raport este învechit, nu este nevoie să ne temem că obiceiurile s-au schimbat. Curtea de la Roma nu se schimbă niciodată. Este mai meticulos atașată de obiceiuri decât toate celelalte curți, inclusiv cea spaniolă. Aceleași ceremonii se observă acolo și aceeași practică se practică acolo cu strictețe, așa cum se practica acolo acum cinci sau șase secole, și poate chiar cu mult mai mult." L **ABAT** , *Voyage,* Prefață, p. **XVI.**

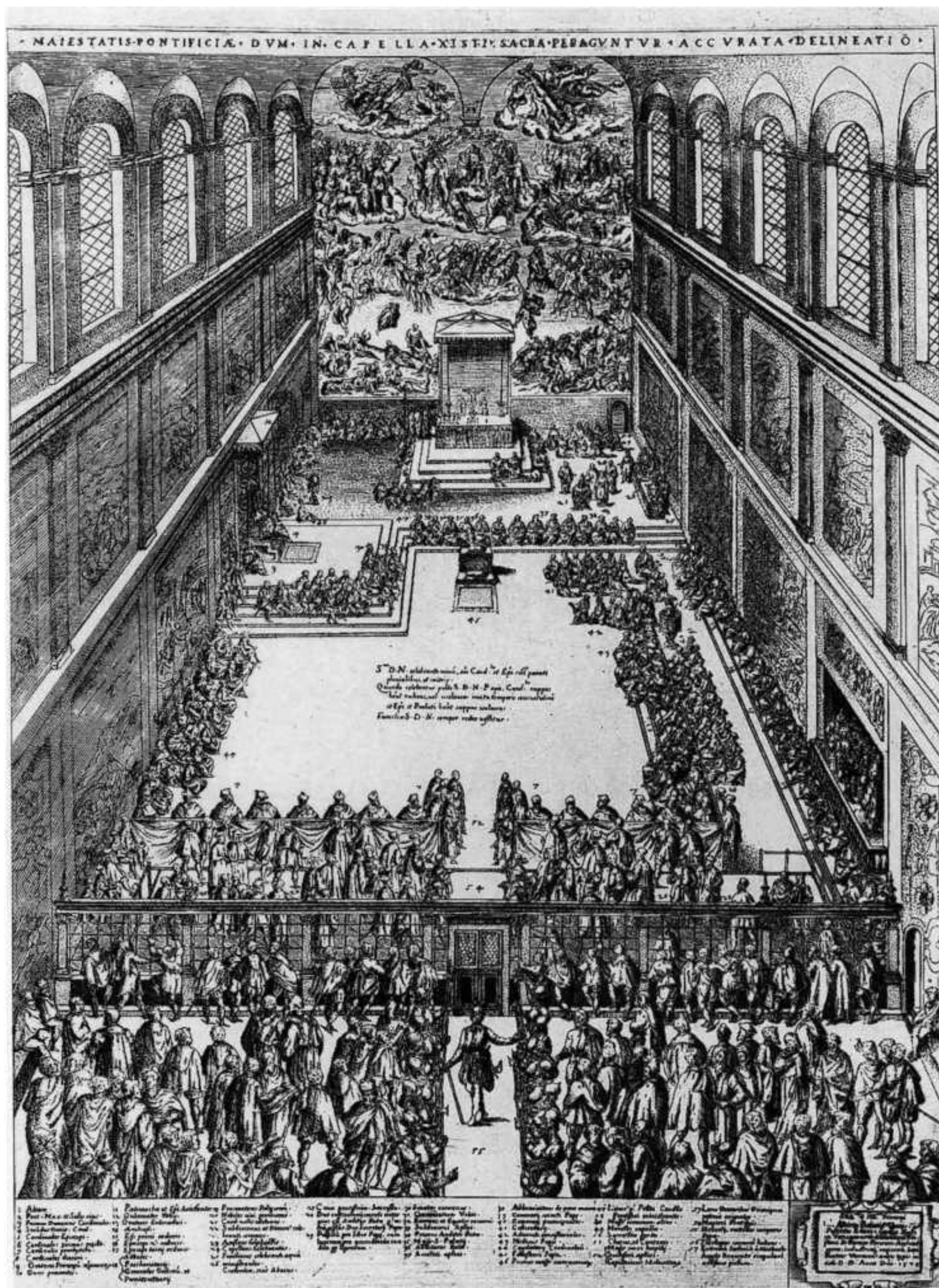



**Fig.** 4.1: **Étienne Dupérac, Ceremonia papală din Capela Sixtină , în timp ce riturile** ***sacre sunt îndeplinite cu grijă*** ( 1578 ) .

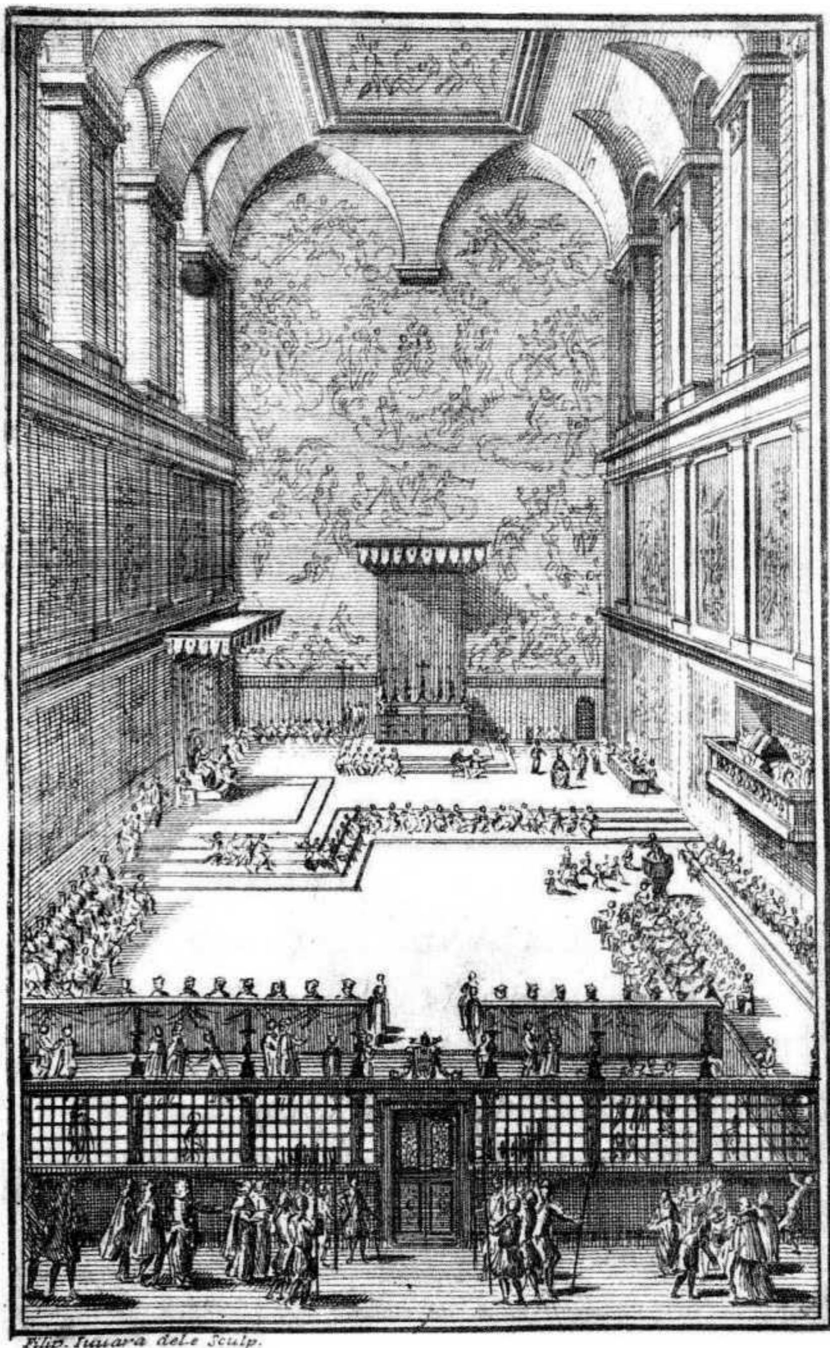



Fig. 4.2: Filippo Juvarra, *Cerimoniapapale nella cappella Sistina,* în .AndreaAdami, *Osser- vzioniper* ben *regolare il coro dei cantori pontifici* (1711), antiporta.

Impresia lui Labat nu a fost deloc diferită de cea a altor călători sau ambasadori, care în relatările lor nu au omis să se oprească asupra ceremoniilor curții romane, căpătând impresia unei imutabilități vechi de secole, așa cum o arată o simplă comparație între două imagini ale unei ceremonii papale din Capela Sixtină, realizate la aproximativ un secol și jumătate distanță (Fig. 4.1, 4.2). [264]Fidelitatea absolută față de ceremonial a mers atât de departe încât în noul palat Monte Cavallo (acum Quirinale), reședința papilor de la sfârșitul secolului al XVI-lea, Paul al V-lea a construit o capelă — sfințită la 29 ianuarie 1617 — complet identică cu Capela Sixtină ca formă și dimensiuni, astfel încât să nu apară nici cea mai mică discrepanță între ceremoniile desfășurate în Capela Sixtină și cele din capela palatului, care i-a luat numele de Paulină (Fig. 4.3). În Capela Paulină a fost construit un cor similar ca poziție și dimensiuni cu cel al Capelei Sixtine, în ciuda rezervelor cântăreților care se temeau să fie plasați prea departe de tronul papal și de altar, având ca consecință dificultăți în a-i auzi și a-i vedea pe celebranți, așa cum s-a întâmplat evident în Capela Sixtină.[265]

Roma, ca sediu al unei puteri politice și religioase supranaționale, a fost percepută în epoca modernă ca *patria communis* a creștinismului occidental, garantul unei ordini politice internaționale și o sursă de legitimitate pentru puterile italiene și europene, un loc pentru componența și reglementarea unor interese politice conflictuale .[266] [267] [268] Prin urmare, ceremonialul papal a avut valoare universală ca și cod suprem de reglementare în ierarhia dintre state, cel puțin până la mijlocul secolului al XVII-lea, când primatul curții romane a intrat în criză în anii Războiului de Treizeci de Ani și după Pacea de la Westfalia, pentru a decădea între începutul secolului al XVII-lea și secolul următor."" O imagine externă a continuității ceremonialului roman a fost apoi alimentată de amplele manuale din secolul al XVII-lea despre curtea Romei, care o reprezentau «ca un loc al afirmărilor unor reguli imuabile, capabile, în certitudinea lor incontestabilă, să conteste durata timpului și schimbările politicii».' [7] Imutabilitatea ceremonialului curții Romei este, însă, doar aparentă: este, de fapt, contrazisă de variațiile continue ca răspuns atât la marile conflicte internaționale care au modificat ierarhiile politice, cât și la chestiunile de precedență dintre familiile noii și vechii nobilimi romane.

Practica muzicală a Capelei Pontificale, ca parte integrantă a liturghiei, constituie, așadar, o demonstrație clară a acestei impresii de continuitate.

---

264 VISCEGLIA, *Orașul ritualic,* pp. 130-131.

265 ANNIBALDI, *Capela muzicală papală în secolul al XVII-lea,* pp. 167-168.

266VISCEGLIA, *Orașul ritual,* 162; GÉRARD LABROT, *Imaginea Romei. O armă pentru Contrareformă,* 1534-1667, Seychelles, Champ-Vallon, 1989.

267 HANNS GROSS, *Roma în secolul al XVII-lea,* Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 11-14.

268 VISCEGLIA, *Orașul ritualic,* p. 139.



Fig. 4*3= Agostino Tassi, *Urban* **vm** *îl investește pe Taddeo Barberini cu funcția de Prefect* al *Romei în Capela Paulină* (1631), Roma, Muzeul din Roma.

al ritualului roman care era destinat să fie oferit celor care participau la ceremoniile papale. Invariabilitatea aparentă a ceremonialului explică mai bine decât orice altă analiză ceea ce în termeni istorici am putea defini drept „eșecul actualizării ” practicii Corului Pontifical și a repertoriului său. După cum se știe, Corul Pontifical, spre deosebire de alte coruri, folosea încă în secolul al XVII-lea și în secolele următoare exclusiv practica „a cappella”, adică interpretarea de către voci solo fără orgă sau alte instrumente și nu numai a repertoriului scris, ci și a practicilor polifonice nescrise, cântate *ex tempore,* cum ar fi contrapunctul deasupra - cantus firmus și falso bordone, moștenite din Evul Mediu și Renaștere, în ciuda schimbărilor care s-au acumulat inevitabil în timp. Ca dovadă a faptului că această practică muzicală anume era strâns legată de ceremonialul papal, trebuie menționat că, în ocaziile în care cântăreții

Cântăreții pontifici erau chemați să cânte în prezența pontifului, dar în contexte non-liturgice — cantatele de Ajunul Crăciunului sau banchetele oficiale oferite oaspeților de cel mai înalt rang — interpretau muzică concertantă în conformitate cu practica curentă, folosind astfel orga pentru bas continuo și instrumente.[269]

În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, repertoriul polifonic al Capelei Papale era încă alcătuit în mare parte din lucrările lui Palestrina și din unele piese ale compozitorilor din secolul al XVI-lea, precum Cristóbal Morales, Tomás Luís de Victoria, Ruggero Giovannelli, Felice Anerio, Giovanni Maria Nanino și alții.[270] [271] [272] La acestea s-au adăugat încet și cu mare zgârcenie, piese individuale în stilul falsobordone 'alla romana'/ [0] , cum ar fi celebrul *Miserere* (cca. 1630) de Gregorio Allegri, flancat, din 1711, de cel al lui Tommaso Bai/ [1] sau în *stylus antiquus,* «respectător al regulilor bune și armonios», precum cele ale lui Matteo Simonelli, pe care Adami a vrut să-l amintească drept «Palestrina timpurilor noastre», dar și ca profesorul lui Corelli.[273] [274]și piese individuale de Francesco Foggia și Alessandro Scarlatti. De-a lungul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, repertoriul capelei a continuat să fie transcris în manuscrise mari, în formatul antic de „carte de cor", sau vechile codice din secolul al XVI-lea au continuat să fie restaurate? [3] Noii cântăreți erau, de asemenea, obligați să aibă cunoștințe de contrapunct cantus firmus, iar cei cărora le lipsea experiență în această practică erau obligați, pe cheltuiala proprie, să ia lecții de la un cântăreț mai în vârstă și mai

---

269Despre muzica de la banchetele lui Urban VIII, vezi ANNIBALDI, *La Cappella musicale pontificia nel Seicento,* pp. 292-293. Despre banchetul oferit Christinei Suediei de Clement al IX-lea în 1667, vezi PER BJURSTROM, *Feast and theater in Queen Christina's Rome,* Stockholm, 1966, pp. 55-57. Despre cantatele pentru Ajunul Crăciunului, vezi HANS J OACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli,* în *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* V, hrsg. von Friedrich Lippman, KolnGra:z, Bohlau, 1968, pp. 104-177: 110-111 (Analecta musicologica, 5 ) ; CAROLYN GIANTURCO, *„Cantate spirituale și morale", cu o descriere a tradiției cantatelor sacre papale pentru Crăciunul 1676-1740,* «Muzică și litere», LXXIIl/1, 1992, pp. 1-31.

270 ARNALDO MORELLI, *Antimo Liberati, Matteo Simonelli și tradiția palestrinească la Roma în a doua jumătate a secolului al XVII-lea,* în *Proceedings of the second conference of Palestrinian studies «Palestrina and his present in European music and culture from his to today»* (Palestrina, 3-5 May 1986 ) , editat de Giancarlo Fondans, Giancarlo Fondan Pierluigi da Palestrina, 1991, p. 297-307.

271 referirea este la practica exemplificată în opera cântărețului papal FRANCESCO SEVERI, *Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra ilfalsi bordoni di tutti i toni ...,* Roma, Nicolò Borboni, 1615.

2 1. Încercările de a introduce *în repertoriul capelei* alte Miserere, precum cea a lui Giuseppe Tartini în 1768, sau cea a lui Pasquale Pisari, pe care Padre Martini din Palestrina în secolul al XVIII-lea, în 1777, a eșuat după o singură reprezentație; vezi GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-criticiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina,* 2 vol., Roma, Società Tipografica, 1828, *11,* p. 65-66.

273 ANDREA An)AMI, *Observații pentru buna reglementare a corului cântăreților papali,* pp. 208-209.

2 3. A se vedea adnotările raportate în diverse codice în intrările de catalog editate de **J OSÉ** MARIA LLORENS, *Capellae Sixtinae Codices musicis notos instructi sive manu scripti sive praelo excussi,* Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960, passim.

experimentat, desemnat chiar de colegiu.[275] [276]

Până în 1630, muzica a cappella în afara liturghiei papale era limitată la câteva ocazii, fiind în mare parte înlocuită de muzică concertantă interpretată la orgă, cu și fără instrumente concertante. Pentru a justifica supraviețuirea practicii a cappella, chiar și atunci, a fost invocată legendara pricepere a cântăreților papali *, care cântau doar cu vocile lor, fără sprijinul vreunui instrument. În* [1630] , Grazioso Uberti, un jurist iubitor de muzică al vremii, a propus o interpretare simbolică sugestivă a cântării solo fără instrumente în Capela Papală în tratatul său asemănător dialogului, *Contrasto musico.2i*

> *Severo:* Dar de ce se folosește doar cântatul în Capela Papală și nu muzica?
> *Giocondo:* În această privință, vă pot spune doar părerea mea: cântăreții de capelă sunt atât de perfecți, vocile lor atât de sonore și delicate, încât nu este nevoie să se înlocuiască instrumentele cu claviatură, care ar fi inaudibile printre atâtea voci. Și ca să vă dau un alt motiv, acolo sus, în Biserica Triumfătoare, unde fericiții se bucură de viziunea lui Dumnezeu, dacă există cântecul serafimilor și dacă va exista cântecul fericiților, nu există, totuși, și nu va exista, niciun instrument sau lucru material. Prin urmare, în timp ce în acea capelă sacră, simbol al tronului ceresc, toată lumea este îndreptată spre pontif, capul Bisericii Militante, nu este surprinzător că, departe de sunetul instrumentelor, se aude doar muzica vocilor.

După cum se arată în textul lui Uberti, interpretarea cântării a cappella doar cu voci – extraordinară pentru că a fost exprimată de un jurist activ la curtea romană [277]– era legată de simbolismul ceremonialului papal. La mijlocul secolului, călătorul englez Richard Lassels – coincidență a termenului apreciat de *Grand Tour – a subliniat* în cartea sa *Voyage of Italy* practica unică de interpretare a Corului Papal în comparație cu toate celelalte capele ale vremii:[278]

> „Cea mai bună muzică pe care am auzit-o a fost muzica Capelei Papilor, constând din voci pure, fără orgă sau alte instrumente: fiecare cântăreț de aici cunoscându-și atât de bine partea, încât toți par a fi maeștri ai muzicii."

Alegerea stilului și a practicii a fost, așadar, strâns legată de funcția capelei și de ceremonialul papal în sine, care era menit să pară antic și imuabil pentru spectatorii liturgiilor papale. Un pasaj din „Cartea Punctelor" din Anul Sfânt 1675 dezvăluie legătura profundă dintre practica

---

275Contraltul Ferdinando Grapuccioli, care a intrat în Capela Papală în 1616 din ordinul Papei, a fost obligat de colegiul cântăreților să ia lecții de contrapunct de la unul dintre compozitorii membri ai capelei alese de el; vezi JEAN LlONNET, *La musique à Saint-Louis des Français de Romeau (XVIIe siècle),* 2 vol., Veneția, Fondazione Levi, 1985-1986, I, p. 16.

276GRAZIOSO UBERTI, *Contrasto musico,* Roma, L. Grignani, 1630, p. 114-115 ( retipărire în facsimil editată de Giancarlo Rostirolla, Lucca, LIMI, 1991 ) .

277 GIANCARLO RoSTIROLLA, *Introducere* în UBERTI, *Contrasto musicalo,* pp. XVI-XXIV.

278„Cea mai bună muzică pe care am auzit-o vreodată [la Roma] a fost cea din capela papală, interpretată doar de voci, fără orgă sau alte instrumente; aici fiecare cântăreț își cunoaște atât de bine partea, încât toți par a fi maeștri". Vezi RICHARD LASSELS, *The journey of Italy or a completjourney through Italy in two parts,* Londra, John Starkey, 1670, II, p. 247.

și ceremonialul capelei, arătându-ne cum considerațiile politico-liturgice ale protocolului papal au prevalat asupra celor muzicale:[279]

> „În prezentul An Sfânt 1675, domnul Antimo Liberati, prin ordinul Domnului nostru, a fost confirmat ca dirijor de cor, cântăreț și compozitor de prim rang, cu scopul ca, întrucât mulți transalpini se adună în acest oraș, să găsească un dirijor de cor al papei care, prin merit și nu prin obicei, să dețină această nobilă funcție și care să poată satisface îndoielile care ar putea apărea aceluiași cor cu reputația aceleiași capele, această persoană, ca reprezentant al decizionatorului dificultăților, trebuie să fie superioară fiecărei dificultăți din anul respectiv”.

După cum se menționează în document, în Anul Sfânt – un an „care sporește activitatea rituală deja intensă a orașului și permite o mai bună înțelegere a specificității ceremoniilor lor”, [280]în special pentru numeroșii străini care participă la liturghiile papale – dirijorul de cor trebuie să aibă două abilități specifice: să fie capabil să „ rezolve orice îndoieli care ar putea apărea [...] cu privire la reputația corului în sine” și să „depășească orice dificultate”, adică să stăpânească ceremonialul în orice moment, rezolvând cazuri neprevăzute de practica obișnuită. Cu alte cuvinte, se aștepta ca dirijorul de cor să aibă experiență și abilitate într-un domeniu care nu era strict muzical. Același document sublinia, amintind precedentele acestei proceduri extraordinare, că „exemplele foarte rare ale celor scutiți de utilizarea continuă a compasului”, adică dirijori de cor nealeși precum Ruggero Giovannelli în 1625 și Gregorio Allegri în 1650, erau „oameni de mare valoare în compoziție, dar niciodată simpli cântăreți”. [281]Decizia a fost bine gândită: la instigarea lui Alexandru al V-lea - un papă despre care știm că era interesat de o reformă a muzicii sacre și care în acest scop emisese bula *Piae sollecitudinis studio* - Liberati devenise, de fapt, primul istoric al Capelei Papale - datorită pregătirii sale juridice și literare, precum și muzicale, se bucura de...

**2 8.** P **AUL** KAST, *Antimo Liberati: eine biographische Skizze,* «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», **XLIII, 19 59,** p. **49-72: 67** (traducere italiană în «Studii și documentare», **VIII, 19 8)·** ***s,*** pp. **5-28** ) .

**280 MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA,** *Orașul ritual: Roma și ceremoniile sale în epoca modernă,* Roma, Viella, **2002,** p. **13.**

**281** KAST, *Antimo Liberati,* pp. **67-68.** Vezi portretul inserat în textul lui Adami, care îl înfățișează cu cărți de format mare, aparent nemuzicale și probabil legale.

de o reputație excelentă în cadrul capelei și al Curiei Romane. [282]În mai multe cazuri, doctrina sa a fost folosită pentru a obține o opinie autorizată, așa cum demonstrează scrierile sale care au supraviețuit.[283] [284]În 1662-1663 a redactat un *Raport privind starea Corului de Cântăreți din Capela Pontificală, antic și modern, și Notificări pentru conservarea acestuia* . La scurt timp după aceea, în 1665 - din nou la îndemnul lui Alexandru al VII -lea - a scris o *Epitomă a muzicii.* În această lucrare, care a rămas în formă de manuscris în singurul exemplar oferit Papei de Revelionul din 1666, [285]după ce a schițat un profil istoric al muzicii, bazându-se pe surse clasice și biblice, Liberati l-a celebrat pe Palestrina ca „salvator" al polifoniei - care în timpul Conciliului de la Trento, conform legendei, risca să fie interzisă din riturile sacre - și „fondator" al școlii romane, a cărei tradiție a fost perpetuată prin cântăreții pontifici, interpreți inegalabili ai repertoriului sacru, „pentru care sunt privilegiați pe bună dreptate de bulele papale". [286]Liberati însuși a fost cel care a scris un fel de prim manifest ideologic pe baza căruia s-a construit identitatea unei școli muzicale romane, când în 1685 și-a publicat evaluările testelor de compoziție susținute de candidații pentru postul de dirijor de cor al Domului din Milano, în *Scrisoarea sa scrisă ... ca răspuns la una a domnului Ovidio Persapegi.* În tratat, Liberati a recunoscut rolul lui Palestrina ca fondator al școlii romane , considerând lucrările sale un model de neegalat: a-l pune sub semnul întrebării - în opinia sa - ar fi un sacrilegiu, aproape ca *„a pune oase în rai".* [287]Prin descrierea unui stil contrapunctic ideal palestrinian, Liberati a codificat astfel ideea unei școli romane.[288]

La o analiză mai atentă, ideea unei „școli muzicale romane" fusese deja formulată pe la mijlocul secolului al XVI-lea - cu mult înainte ca Palestrina să devină faimoasă - de către un alt cântăreț papal, olandezul Ghiselin Danckerts. În tratatul său nepublicat „ *Despre o diferență muzicală condamnată în Capela Papală menționată" împotriva Venerabilului Don Nicola Vicentino* - scris în anii 1555-1560, și, prin urmare, cu mult peste un secol înainte de Liberati - pentru a rezolva o diferență teoretică de opinie privind modificările implicite ale

---

3 1. Portretul publicat în textul lui Adanù îl înfățișează cu cărți de format mare care sunt aparent nemuzicale și, prin urmare, se presupune că sunt legale. Despre el, vezi **ARNALDO MORELLI, "** *Liberati, Antimo"* în *Dizionario biografico degli Italiani,* vol. 65, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2005, p. 33-36.

283 Despre lucrările sale teoretice, vezi **GALLIANO CILIBERTI - FIORELLA ^MaoilI,** *Producția muzicală și scrierile teoretice ale lui Antimo Liberati, cântăreț al capelei papale (Foligno 1617 Roma 1692),* «Analele Facultății de Litere și Filosofie a Universității din Perugia», **XXV,** ns **XI,** 1987-1988, pp. 87-131.

284 Vatican, Biblioteca Apostolică Vaticană, *Capela Sixtină* 683.

285 Orașul Vaticanului, Biblioteca Apostolică a Vaticanului, *Chigi* F.IV.72.

286 **CILIBERTI - RAMBOTTI,** *Producția muzicală și scrierile teoretice ale lui Antimo Liberati,* p. 93.

287 Scrisoarea lui Liberati către Giovanni Paolo Colonna, 10 decembrie 1685, referitor la o critică ridicată de acesta din urmă cu privire la un pasaj dintr-o sonată de Corelli în care fuseseră identificate niște cvinte paralele; cit. în **MARIO RINALDI** , *Arcangelo Corelli,* Milano, Curci, 1953, p. 43-8.

288 **ANTIMO LIBERATI,** *Scrisoare scrisă ... ca răspuns la una de la domnul Ovidio Persapegi,* Roma, Mascardi, 1685.

polifoniei care apăruse între Nicola Vicentino și Vincenzo Lusitano, Danckerts a susținut pozițiile, fără îndoială, mai tradiționale ale acestuia din urmă, afirmând că:[289]

> «care manieră [ a noilor compozitori ] este puțin apreciată și acceptată de școala muzicală romană și mult mai puțin apreciată și lăudată – ba chiar blamată – de toți muzicienii, compozitorii și cântăreții excelenți și experți, atât ai capelei Papei, cât și ai celorlalte capele care se află nu numai în Italia, ci și în Franța, Spania, Flandra, Germania, Ungaria, Boemia și în restul creștinătății».

În cuvintele lui Danckerts, „schola musicale romana" apare ca un concept larg, cu limite nedefinite: cel al unei școli care păzește un *stylus antiquus,* în sensul unui stil validat de tradiție, și nu circumscris geografic . Mai degrabă, Danckerts a dorit să evidențieze caracterul universal al stilului școlii romane - care, la acea vreme, coincidea cu cel al capelei papale - deoarece era împărtășit de capelele din întreaga Europă. Stilul capelei papale se încadra perfect în cel al ceremonialului papal, care își propunea să aibă o valoare universală și supranațională în reglementarea ierarhiilor și controverselor dintre statele catolice. Originile geografice variate ale cântăreților papali, originari din diverse țări europene (Franța, Flandra, Spania, Portugalia, Olanda), reprezintă, așadar, ea însăși o reflectare a dimensiunii supranaționale a curții papale din Roma secolului al XVI-lea, un oraș „cu cel mai cosmopolit caracter din lume, unde nu-ți pasă mai puțin dacă ești străin sau de o altă naționalitate" – așa cum a remarcat cu perspicacitate Montaigne în jurnalul său de călătorie – „plin parțial de străini și toată lumea se simte ca acasă acolo", unde o mare varietate de limbi pot fi auzite vorbite pe străzi.[290] Stilul capelei papale, ai cărei membri includeau compozitori eminenți din secolul al XVI-lea, de diverse naționalități și origini - francezi, spanioli , flamanzi, portughezi, italieni - cu greu putea fi rezumat într-o serie de reguli și precepte compoziționale. Chestiunea „stil di cappella" practicat în cadrul instituției papale devine mai clar definită pe măsură ce ne îndepărtăm de epoca Renașterii și de polifonia a cappella, în esență...

---

289 Roma, Biblioteca Vallicelliana, doamna R. 56B, fol. 29r-v; cit. în **STEFANO CAMPAGNOLO,** *„Distrugătorii și distrugătorii științei divine a muzicii". Ghiselin Danckerts și compozitorii „New Manner", în Musicam în Subtilitate Scrutando. Contributions to the History of Music Theory,* editat de Daniele Sabaino - Maria Teresa Rosa Barezzani - Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1994, pp. 193-242: 208.

290 MICHEL **DE** MONTAGNE, *Călătorie în Italia,* traducere italiană de Alberto Cento, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 211.

Contrapunctul lui Palestrina despre cantus firmus și falsebourdon încep să apară ca practici învechite și atemporale și, prin urmare, au nevoie de o justificare istorică.

În 1711, cântărețul papal Andrea Adami a publicat *„Osservazioni per ben regolari il coro de cantori della Cappella Pontificia”,* primul manual de instrucțiuni liturgico-muzicale pentru ceremoniile papale care a apărut tipărit. În mod semnificativ , lucrarea a fost precedată de o scurtă istorie juridico-instituțională a capelei, urmată de medalioane biografice ale membrilor săi (în unele cazuri cu portrete) începând de la pontificatul lui Paul al VI-lea. Potrivit lui Adami, „stilul di cappella” nu se identifică cu un stil generic „a cappella” sau cu contrapunctul „observat”, ci cu stilul particular practicat de cântăreții papali sau, așa cum explică el în termeni istorici, cu „adevăratul stil ecleziastic” urmărit întotdeauna de „pontifii suverani”.[291] Din nou într-o cheie universalistă, Adami subliniază că papii «au încercat întotdeauna să aibă cei mai buni supuși din Europa, care, cunoscând deformarea muzicii acelor vremuri, și-au folosit toată abilitatea pentru a o reduce la adevăratul stil ecleziastic».[292] [293] [294]„Stilul cappella” reprezintă, așadar, potrivit lui, „adevăratul stil ecleziastic”, certificat de autoritatea papală; un stil serios și pios, plin și armonios, legat inextricabil de cântul simplu și de modalitate. A cânta „după stilul capelei noastre” înseamnă și adaptarea perfectă a tempo-urilor cântecului, a dinamicii și a progresiei sale la cerințele liturghiei papale: „a răspunde punctual” la rugăciunile intonate de pontif; „a cânta psalmi andante și puntato pentru a cauza mai puține inconveniente atât papei, cât și colegiului sacru”; cântând când «cu promptitudine», când «adagio», când, referindu-se la motetul *Quem vidistispastores* de Victoria, «cu o a doua parte care trebuie spusă a fi foarte rapidă», când cu «tonificarea treptată a armoniei și făcând-o să se termine pianissimo»/ [2] Un stil, așadar, care depășește polifonia scrisă, deoarece necesită familiaritate cu practicile nescrise și îmbrățișează practici muzicale acum rar practicate în altă parte, cum ar fi antifonele și introitele în contrapunct pe cantus firmus, sau falsobordone-ul («uniune de consonanțe pe care se cântă cu niște legaturi sau câteva note muzicale»), despre care Adami sugerează adoptarea termenului din limba franceză, «când Sfântul Scaun era la Avignon», pentru a sublinia vechimea și continuitatea practicii/ [3] «Stilul di cappella» include cântul gregorian în sine: nu este o coincidență faptul că pontifii, în conformitate cu dictatele Conciliului de la Trento, îl folosiseră de mai multe ori pentru a-l curăța de toate incrustațiile care o acoperise și o „alterase” de-a lungul

---

**291** ANDREA ADAMI, *Observații pentru buna reglementare a corului cântăreților din capela papală,* Roma, A de' Rossi, **1711** (facs. cu introducere, notă bibliografică și indici editați de Giancarlo Rostirolla, Lucca, LIM, **1988** ), pp. **16-17.**

**292** ADAMI, *Observații,* pp. **208-209.**

**293** **ADAMI** , *Observații,* cu **privire** la **pp .** 93 , **134, 104, 141, 107, 109, 36.**

**294** ADAMI, *Observații,* p. 5.

secolelor.[295] [296] [297] [298]

Odată cu apariția statelor absolutiste moderne, dimensiunea universalistă a papalității, care încă din epoca modernă timpurie făcuse din Roma locul pentru rezolvarea intereselor politice divergente și rezolvarea supremă a conflictelor, a intrat în criză. Ceremonialul papal , ca sursă de legitimitate și certitudine, a continuat să fie un punct de referință esențial pentru Europa catolică până în primele decenii ale secolului al XVII-lea.5 Pierzându-și treptat funcția politică, a devenit din ce în ce mai mult un ceremonial liturgic, care, după ce a căpătat o formulare definitivă, a continuat să joace un rol central în guvernarea Bisericii universale, poate încă din timpul pontificatului lui Urban al VIII-lea. Ceremonialul ca rit religios - dar nu mai politic - a continuat să joace un rol în organizarea centrală a Bisericii, iar „cultura și erudiția aveau să cunoască noi rafinări în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea”/ [6] Scrierile istorico-erudite ale lui Liberati și Adami se încadrează perfect și precoce în acest context: cei doi cântăreți papali au fost primii care au construit o identitate istorică a Corului Papal și care au consacrat compozițiile sacre care formau coloana vertebrală a repertoriului său, alcătuit în mare parte din lucrările lui Palestrina, care de atunci încolo fusese ridicat la rang de model de stil ecleziastic de neegalat.

Pe scurt, ceremonialul roman a rămas, sau mai degrabă a dat impresia că rămâne mereu identic cu sine însuși: „il ne varie jamais”, cum spunea Labat la începutul secolului al XVIII-lea. În mod similar, „stilul capelei”, chintesența acelui „stil roman [...] aplaudat și îmbrățișat de întreaga lume”, ca să folosim cuvintele lui Angelo Berardi, [7] pare să rămână imuabil, cristalizat în practica sa, neschimbat în repertoriul și compozitorii săi, exemple de neegalat ale adevăratului stil ecleziastic, pe a căror autoritate puteau fi soluționate și contrapunctate controversele, așa cum în trecutul nu atât de îndepărtat Biserica Romană avusese autoritatea de a rezolva disputele politice dintre statele Europei catolice.

Însă istoria se mișcă inexorabil: ceea ce au văzut, auzit și relatat martorii secolului al XIX-lea ne arată că din practica antică, aparent neschimbată , a rămas doar o aparență melancolică. Un compozitor cult și rafinat precum Mendelssohn se îndoia de tradiția interpretării, îmbogățită cu înfrumusețări, ai cărei cântăreți papali pretindeau a fi păstorii:[299]

---

295 **își amintea** călugărul **franciscan Giuseppe Maria Stella , spre deosebire de cântarea gregoriană alterată pe care o auzise practicată „în** diverse **coruri** din **Italia [ ... ] în** corul din **Aracoeli [ ... ] nu s-a permis niciodată să se abată de la vechiul obicei atât de stimat și** înrobit **în acest frumos oraș al** Romei **”.** Cf. R. GIUSEPPE MARIA STELLA S **TELLA,** *Scurtă instrucțiune pentru tineri pentru a învăța cu ușurință canto firmo,* **Roma , G. pei,** 1664, **p.** 58 ; **cit. în PIERO** G ARGIULO, *De la Banchieri la Berardi: recepția lui Palestrina în tratatele școlii bologneze (1609-1690),* m *Recepția lui Palestrina în Europa până în secolul al XIX-lea,* **editat** de **Rxidiobafuo TibaMi, Lucca, LI M** , 1999, **pp.** 55-65: 57.

296 **VisCEGLIA,** *Orașul ritualic,* **p.** 146.

297 V **iSCEGLIA,** *Orașul ritual* **p.** 162.

298 **ANGELO** BERARDI, *Raționament muzical,* **Bofugna, G. Monti,** 1681, **pp.** 142-143; **cit. în** ARGIULO , *De la bancheri la Berardi,* **p.** 62.

299Scrisoare din Roma, 16 iunie 1831, către profesorul său, Carl Friedrich Zelter; cit. Traducere italiană de RAOUL MELONCELLI, *Palestrina și Mendelssohn,* în *Proceedings of the* Second *Conference on*

> «Nu cred absolut deloc că lucrurile stau așa, pentru că tradiția muzicală e un lucru serios și nu știu cum o compoziție în cinci părți poate fi transmisă din auzite».

Cu toate acestea, o idee a venerabilei instituții a supraviețuit, o inspirație fertilă pentru mulți compozitori romantici, care au văzut în muzica polifonică a cappella a Renașterii cea mai înaltă expresie a idealurilor prețuite de frumusețe pură. Nu este o coincidență, așadar, că în secolul al XIX-lea, numele Capelei Sixtine a ajuns să prevaleze față de numele oficial de Capelă Pontificală, aproape ca și cum ar fi vrut să asocieze capodoperele lui Michelangelo și Palestrina într-un singur cadru extraordinar.

---

*Palestrinian Studies,* pp. 441-459: 456. Încă din secolul al XVIII-lea, Girolamo Chiti se îndoia că interpretările corului papal erau fidele practicii interpretative din secolul al XVI-lea; de fapt, a pus să fie cântate „mesele a cappella ale lui Palestrina în maniera cerută și practicată de bunii maeștri din trecut" în Bazilica Lateran, atât de mult încât cântăreții săi laterani „se familiarizaseră cu vremurile și prelații" . Vezi ARNALDO MORELLI, *„Toate profesiile și artele nobile au istoria lor". Girolamo Chiti și istoria ca fundament al practicii muzicale,* în *Le note del ricordo. Codexul muzical Mi 3 al Bibliotecii Academiei Naționale a Linceilor și Corsiniana din Roma,* editat de Emilio Sala, Padova, Nova Charta, 2015, pp. 73-91: 85-86.

TIPĂRIT ȘI LEGAT ÎN ITALIA
ÎN NUMELE LIBRĂRIEI DE MUZICĂ ITALIANĂ



LUCCA 2017

48. Foarte semnificativă este nota pe care un cântăreț al Capelei Laterane, Giuseppe Lorenzini, a plasat-o în catalogul arhivei muzicale a bazilicii, întocmit în 1776, alături de niște frotii în 12 voci de Benevoli: «Ar fi frumoasă, dar fiind o versiune antică, nu poate fi interpretată decât în Bazilica Sfântul Petru»